Шеашар

Скиѓласник

Број 53-56 2002 Цена 100 денари

содржина

27 март – светски ден на театарот:
Гириш Карнад: ***Интернационална порака*** 3
Сашко Насев: ***Македонска порака*** 5
Тодор Кузманов: ***Нова енергија*** 6
Разговор со Горан Стефановски: ***Во „Мала книга на статици не ме интересира уметноста, туку уметноста*** 23
Александар Алексиев: ***Егзалтирано сведоштво за Селци и селчани*** 28
Лилјана Мазова: ***Висока уметничка вредност и настани за секавање*** 36
Интервју со Пламен Масларов: ***Публика ни се тинејџерите и младите луѓе*** 44
Д-р Јованка Стојановска-Другова: ***Критиката за делото на Војдан Чернодрински*** 46
Портрет: ***Иван Петрушевски – спектрален талент*** 53
Бранко Ставрев: ***Илија Милчин – човек-институција*** 58
Славица Тодорова: ***Раѓањето и животот на детската радиодрама*** 65
Ристо Стефановски: ***Средби со минатото***
Зачетоците на Фестивалот Охридско лето 76
Владимир Скрбиншек во Скопје (1935-1941) 78
Бојан Ступица и Македонија 83
Наум Пановски: ***Неуморниот патник Далибор Форетиќ*** 86
Снежана Филиповска: ***Балетското творештво на Нина Кирсанова*** 87
Ѓурѓица Јовановска: ***Балерината Вера Бранѓолица*** 101
Славко Маринковиќ: ***„Шекспироманија“*** 105
Тихомир Стојановски: ***За македонското простување*** 109
Васил Тоциновски: ***Драмата за скопската девојка „Милена“ од Стефан Савов*** 111
Љубиша Стојановиќ: ***Жан Жироду – драмски творец во потрага по едноставноста, природноста, скромноста*** 116
Ристо Стефановски: ***Предизвик за историската наука*** 120
Иван Ивановски: ***Возбудлива книга со театарска проблематика*** 122
Илхами Емин: ***Турската драма остана без тројца свои великани*** 123
Радован П. Цветковски: ***Дело со достојни вредности*** 126
Миле Анастасов: ***Пијанистот*** 128
Збогум: ***Иванка Зенделска – упорна везилка на сцената*** 130
Катерина Петровска Кузманова: ***Визиите на Антонен Арто*** 131
Душко Христов: ***Нови книги од областа на театарот*** 135
Мини-портрет: ***Самоил Дуковски*** 137
Блаже Алексоски: ***Во чест на Михајло Михајлоски и Цане Настоски*** 139
Преглед на премиерите 141

театар

с к и г л а с н и к

Број 53-56, 2002 година

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Списанието е финансирано од Министерството за култура на Република Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За Издавачот:
Никола Глигоров

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски бб,
Поштенски фах 519, 1000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
222-341, 165-064, 238-372

e-maiil:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Редакција:
Александар Алексиев, Братислав Димитров, Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, Жанина Мирчевска, Маја Мицевска, Горан Стефановски

Лектура, коректура и графичко обликување:
Здравко Ќорвезироски

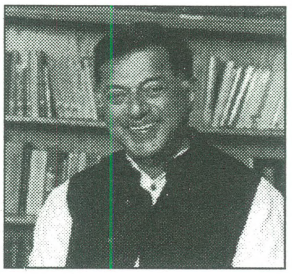
Жиро-сметка:
200-0000027919-43 депонент на Стопанска банка ЕДБ 4030985187127

На предната корица:
Марко Маркола (1772): Италијанска комедија во арена во Верона

Печат:
Југореклам – Скопје

ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК се продава во просториите на Дирекцијата за култура и уметност и во продавниците за печат СВЕТ, ул. Васил Главинов бр. 3 во Скопје

Гириш Карнад
драмски писател, Индија



Интернационална порака

Natjasastra е една од најстарите расправи за театарот. Датира сигурно од 3 век п.н.е., а во нејзината прва глава раскажана е приказната за раѓањето на драмата.

Некогаш одамна светот бил потонат во морална бесрамност. Луѓето станале робови на ирационалните страсти. Морало да се пронајдат нови средства („пријатни за очите и ушите, а и поучни“) што би ја поткренале хуманоста. Така Брахма, Творецот, комбинирал елементи од четирите Веди (светите текстови) за да оформи петти текст, Ведата на Претставата. Но, бидејќи боговите не се способни за дисциплината драма, новата Веда му била предадена на Бхарата, човечко суштество. А Бхарата, со помошта на неговите сто синови, и некои небесни танчари испратени од Брахма, ја поставил првата драма. Боговите ентузијастички придонесле за зголемување на експресивните можности на новата уметност.

Драмата што Бхарата ја извел се занимавала со историјата на конфликтот меѓу боговите и демоните и ја прославувала крајната победа на боговите. Продукцијата ги израдувала боговите и луѓето. Но, демоните во публиката биле длабоко навредени. Затоа тие ги искористиле своите натприродни моќи и ја прекинале претставата парализирајќи го говорот, движењата и меморијата на актерите. Боговите за возврат ги нападнале демоните и убиле многу од нив.

Дошло до тешки повреди. Па, Брахма Творецот им пристапил на демоните и им проговорил. Драмата, објаснил тој, претставува состојба на трите светови. Ги инкорпорира етичките цели на животот – духовното, световното и сетилното – радостите и тагите. Нема мудрост, нема уметност или емоција што не се наоѓа во неа.

Потоа го замолил Бхарата да продолжи со претставата. Не се кажува дали втората претстава имала нешто повеќе успех.

Истражувачите коментирајќи ја оваа глава го сметаат за сигурно тоа дека митот ги проколнува демоните. Се смета дека нивното однесување докажува дека тие не успеале да ја разберат вистинската природа на театарот. Тогаш, дискурсот на Брахма за театарот станува суштина на митот ...

Ова, според мене, значи дека митот сосема погрешно се разбира. За почеток, фактот дека демоните (за разлика од боговите) не применуваат физичко насилство туку ги напаѓаат само „говорот, движењата и меморијата“ на актерите покажува необично сфаќање на префинетите аспекти на претставата.

Попрецизно, имаме почитуван текст, напишан за да ни даде инструкции за уметноста и техниките на правењето драми, кој зборува за првата претстава во историјата на човештвото. Самиот Творец заедно со другите богови, небесните нимфи и обучените актери бил вклучен во проектот. Резултатот требало да биде громогласен успех.

Наместо тоа, се кажува дека бил катастрофа.

Тука имаме имплицитна изјава која истражувачите избегнале да ја согледаат. Можеби се срамат од неа. Се разбира, импликациите одат против подоцнежната индиска естетика која тврди дека главната цел на театарот е да ја оддели публиката од надворешниот свет и да ја смири во една општа состојба на забава.

Митот, ми се чини, упатува на суштинската карактеристика на театарот што смирувачките забелешки на Брахма не би можеле никако да ја покажат, дека секоја претстава – колку и да е внимателно смислена – го носи во себе ризикот од неуспех, раскол и според тоа насилство. Минимумот што претставата во живо го бара е човечко суштество што игра (то ест што се преправа дека е нешто друго) и друго што го гледа него или неа, а тоа е веќе ситуација оптоварена со несигурност.

Светот никогаш порано немал толку драма како денес. Радиото, филмовите, телевизијата и видеото нѐ преплавуваат со драма. Но, додека овие форми можат да ја ангажираат, па дури и да ја разбеснат публиката, во ниедна од нив реакцијата на гледачот не може да го промени самиот уметнички настан. Митот за првата претстава покажува дека во театарот, драмскиот писател, изведувачите и публиката прават континуум, но тој секогаш ќе биде нестабилен и, според тоа, потенцијално експлозивен.

Затоа театарот си ја потпишува смртната казна кога се обидува да игра премногу сигурно. Од друга страна, тоа е исто така причината зошто, иако неговата иднина честопати изгледа бледо, театарот ќе продолжи да живее и да провоцира.

Гириш Карнад

Автор на порака по повод Светскиот ден на театарот - 27 март 2002

Биографски податоци

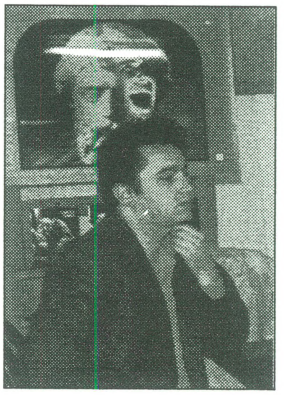
Гириш Карнад е роден 1938 во Матхеран, Индија, а се образувал на Универзитетот Карнатак во Дхарвад и во Оксфорд, каде што бил стипендист на Rhodes. Откако работел седум години за Oxford University Press во Индија, дал отказ за да се посвети на пишување и правење филмови. Работел како директор на Институтот за филм и телевизија во Пуна, 1974, 1975, а во моментов е директор на Нехру центарот, културното крило на Високиот комесаријат на Индија во Лондон.

Ги пишува своите драми на Kannada, јазикот на државата Карнатака каде што живее, а ги превел на англиски. Неговата втора претстава, *Tughlaq* (1966), го прави драмски автор со сè-индиска величина. Guthrie театарот од Минеаполис ја извел неговата драма *Nagamandala*, во текот на своите прослави по повод 30-годишнината во 1993 и ја нарачал неговата следна претстава, *Огнот и дождот*. Leicester Haymarket Theatre ја има нарачано претставата *Bali Жртвување* која треба да се прикаже во јуни 2002.

Бил Фулбрајтов драмски автор и визитинг професор на Универзитетот во Чикаго во 1987–88. Бил одликуван со Padma Bhushan од претседателот на Индија и бил претседател на Sangeet Natak Akademi, Националната академија за изведувачки уметности во текот на 1988-93. Награден е со Bharatiya Jnanpith, највисоката награда за литература на Индија, во 1999.

Исто така режирал филмови кои имаат освоено национални и интернационални награди и глумел за познати филмотворци како Satyajit Ray, Mrinal Sen и Shyam Benegal.

Сашко Насев
драмски писател, Македонија



Македонска порака

Политичарите држеа говори. Почна војна. Многу деца останаа сираци. Војна е. На секој кладенец по еден Ричард Трети пие вода. Се бијат за власт. Потоа дојде тишината. Крај на трагедијата. Мртвите се публика со вкус! – О, да! – Некому новите гробови му се прекрасна сценографија. На друг, пак, му требаат актери без нозе. Театарот, оној со крв и срце откорнато на дланка, нè изненади.

Идат скомраси. Прават метании, уjдурми и пеат весели арии! – Се борат со смртта ноќе – дење се борат за живот. Тешко е. Прават театар за млади и стари. Пуштаат надеж! – Ако трагедијата е војна, комедијата мир ли се вика? – Важно е – поважно од животот – се игра театар! – Танцуваат претставите. Воздухот ги пржи очите, ама завесата не се спушта! – Порив е тоа, смисла во театарот не барајте!

Играта е закон. Јунак и аџамија. Слово над уставите. Песна. Како онаа за Дионис, богот, и за Менада, танчарката. Кога го набркале Есхил под Шар Планина, тие двајцата давале театар. Играле во гората величествени теми. А боговите сукале мустаќ. Дошле војски од три страни. Туѓи, наши и неутрални. Не беше тоа рапсодија. Катарза ќе да е!

Театарот се луѓето! – Потоа сè останато. Тој е маката на Сизиф и радоста на Фалстаф. За него нема кризи. Во него се раѓа светот. Онаков каков што сакаме да го видиме. Светот како одговор на нужноста која нè влече за глуждовите. А ние сакаме да скокаме. Да ја прескокнеме маката. Да престанеме да стенкаме пред црквите со ослепени фрески и испоганети Богородици, да престанеме да тажиме пред пожарите во џамиите.

Одиме натака – иде нов театар! – Уште посилен! – Без граници и глобален! – Наш. Генералите, фалангите и бомбите нека бидат илустрација. Нека ги има само во драмите. За животот се зборува. Жедните нека се напијат, гладните да јадат! – А ние? – Ние ќе играме за нив! – Ќе даваме театар без грош, како Черноднински пред еден век!

Многу деца останаа сираци. Беше војна. Тие растат и арслани ќе станат. Едно од нив ќе стане режисер. Друго, пак, веќе е актер, а трето сакало да биде суфлер. Ќе давале претстави за поука на луѓето, за тоа како човек на човека треба брат да му е, а не волк! – Пријатели, сопатници во магиите на драмите и музиката, театарот е закон. Тој е луѓе! – Бил и ќе биде! – Порив и страст е тоа, смисла и разум да не бараме! – Поголем е од целата смрт, поголем е од боговите. Едноставно – на театарот нема кој, нема што и нема како, некој да му се противстави. Славата негова е вечна, празникот му е свет.

Тодор Кузманов

Нова енергија

Во периодот октомври–април 2001/02 во земјава се случија голем број театарски премиери, гостувања на наши театри во странство, но и гостувања на странски трупи кај нас. Сепак, освен фактот дека спомнатите премиерни изведби можеби донесоа извесен број млади креативни сили со нова енергија кои значат освежување за нашиот театар, друга карактеристика тешко може да се издвои. Едноставно, она што се случува на нашата театарска сцена има белег на вообичаена практика која не бранува, не размрдува, па и не провоцира во мера во која некој театарски настан би се истакнал од шаблонот или од т.н. колосек. Во прегледот што следи издвојуваме простор за некои од најкарактеристичните појави во нашиот театар. Тука, секако, треба да се одбележи одржувањето на првата берза на театарски претстави во јануари 2002 година, кога неколку наши театри (Битолскиот, Драмскиот, МНТ и Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје) имаа изведби пред директори на фестивали од Европа во смисла на сопствена презентација. Се разбира, ова докажување имаше благ вкус на себенегирање, зашто да се легитимира нашиот театар на тој начин, едноставно, е незрела идеја. Смислата е во тоа дека голем број од нашите театри и без тоа имаат контакти со сродни институции и соработка и дека само личните и спонтани врски можат да значат нешто.

Народниот театар „Антон Панов“ од Струмица во изминатиот период продолжи со напорите да се наметне како драмски колектив со сериозни замисли и стратегија која ќе го извлече од маргините на театарските случувања.

Со премиерата на филозофската драма „Зад затворени врати“ од Сартр, Струмичкиот народен театар ја продолжува серијата добро осмислени и сериозно реализирани драмски проекти. Така, кон Шекспировата „Сон на летната ноќ“ и „Кокошка“ од Николај Кољада, репертоарот на овој театар е побогат со уште една значајна претстава. Иако мисловната и филозофска драма која спаѓа во т.н. „театар на ситуации“ е дело на петмина студенти на ФДУ, сепак таа го свртува вниманието со високите критериуми кои тие ги поставиле пред себе во реализиацијата на оваа пиеса. Тоа е видливо како во режијата на Александар Ивановски, така и во играта на четворицата актери. Ивановски својот метод го приспособува на барањата на сложената драмска предлошка и со строго избрани потези го прави амбиентот во кој тече расправата за вечните и универзални, односно егзистенционалните проблеми на човекот барајќи го сценскиот еквивалент на човековата запрашаност за сопственото место во светот и смислата на неговиот живот. Оваа иста умисла и запрашаност за она што се случува зад затворената врата, што ќе рече за она што се случува во нашата потсвест ја сретнуваме и кај четворицата протагонисти кои пленат со својата сценичност и со динамичката воздржаност во гестот и зборот. Станува збор за младите и надежни имиња на македонската театарска сцена: Ангелина Тренчева, Александра Пешевска, Марјан Коцев и Васил Михајлов.

Дизајнот на претставата е дело на Ѓорѓе Јовановиќ и Александар Рашковиќ, а музиката на Игор Василев.

Амбициозната програма на Струмичкиот народен театар започната со постановката на „Сонот на летната ноќ“ од Шекспир во минатата година, во меѓувреме, продолжува со уште едно дело кое се темели или се повикува на бардот на светската драматургија – Шекспир, „Кралот Лир“. Но, ништо не е исто. Наместо Шекспир, сега на сцената е еден од многубројните негови „деривати“. Тоа значи текст напишан врз основа на антологиското дело за кралот кој го дели својот имот/кралство на неблагодарните деца (ќерки) за да го вкуси отровот на неблагодарноста токму од сопствените чеда. Оваа тема неоспорно е доволно провокативна за авторот Владимир Плавевски (инаку, пасиониран драмски писател кој досега најчесто соработувал со режисерот Бранко Брезовац од Загреб) да ја сочини својата трагикомична фарса на тема „Лир“, која потоа се преточува низ режискиот ракопис на Владимир Талевски во сценски чин кој, веднаш да кажеме, во истиот момент, зачудува, отвора прашања и провоцира. Ова дотолку повеќе што, на пример, во кастингот, кој, меѓу другото е и дел од претставата, фигурира дека таа е работена според текстот „Крал Лир“ и... кога сите го очекуваме вистинскиот автор, ни се сугерира дека тоа е некој ВП од Скопје. Ова секако не значи оспорување на кој било од творците на ова сочинение, но во најмала

„Зад затворени врати" во изведба на Народниот театар „Антон Панов" од Струмица

рака е дубиозна работа која замаглува и не придонесува многу за вкупниот учинок. Најмалку што се очекува во вакви и слични прилики е авторстовото да се лоцира/дистанцира уште со насловот визави оригиналот!

Како и да е, „Операцијата Лир" е претстава која е сериозно и амбициозно замислена и во голема мера како таква и се остварува, односно доживува. Веднаш на почетокот да соопштиме дека целата „уjдурма" околу нејзиното авторство се должи на напорот главниот проблем на Шекспировата трагедија да се сведе на мерката и на времето на македонската трагедија/небиднина од понов датум. Се разбира, сите вакви обиди се однапред осуетени и ризични потези кои начелно можат да го дискредитираат целиот проект. Тоа сепак не се случува, затоа што сѐ во оваа претстава е детално обмислено и сработено, така што како резулатат добиваме еден култивиран сценски чин кој може да ја издржи критиката на своите гледачи! Режисерот Владимир Талевски осмислува претстава која ќе комуницира со гледачите од денес, вешто вплетувајќи ги проблемите на делото на Шекспир со нашето „бедно" секојдневие со недвосмислено истакнување на „главните" болки и трауми, стремежот кон Европа, нејзината „дволичност", резултатот од тоа, вечната потврда за делењето на нештата како обид за завладување со ситуацијата и слично на тоа.

Како сосем коректни, иако со извесен маниризам, во претставата се восприемаат сценографско/костимографските решенија на Елена Добрева (гостинка од Бугарија), музиката на Миодраг Нечак и кореографијата на Татјана Соколова (уште една гостинка од Бугарија), како и актерските остварувања на главнината од драмскиот ансамбл, кој за оваа пригода, исто така, е пополнет со низа гости. Тука, секако би ги истакнале Крсте Јовановски во насловната ролја на Лир (со сите условности кои прават тоа да не биде, барем физички не, автентичната Шекспирова ролја, туку повторно нешто што е само инспиративно и податливо за импровизација), потоа Сашо Тасевски и неговата убедливост во толкувањето на ликот на Едмонд, Бранко Бенинов во ролјата на Шутот, како една од централните улоги во претставата; овој преглед на поважните актерски остварувања го дополнуваме и со имињата на Кире Георгиев, во ролјата на Војводата од Бургундија, и Ванчо Крстевски како Глостер; улогите на трите ќерки на Лир: Гонарила, Регана и Корделија, со завидна актерска вештина, па и виртуозност, ги толкуваа Кристина Атанасова, Ангелина Тренчева и Јасмина Вучкова.

Кумановскиот народен театар опстојно и систематски се занимава со творештвото на Чашуле. Во изминатите неколку сезони на оваа сцена се поставени „Вител" и „Црнила". Режисер беше Љубиша Георгиевски. И обете постановки се паметат по својата необичност и истражувачки дух кога е во прашање драмскиот дискурс на авторот, но и во поглед на театарската естетика. (Во оваа смисла само да спомнеме дека кумановските „Црнила" се седма по ред постановка на текстот од страна на режисерот Георгиевски, а „Вител", од своја страна, беше радикално ново исчитување во кое публиката имаше улога на поротник во драмата меѓу Затвореникот и двајцата иследници.)

Во оваа смисла, сакајќи или не, Владимир Талевски со својата постановка како да ја продолжува истата естетска линија која најсублимирано може да се дефинира како обид за современо читање на „Суд" на Чашуле, или, пак, читање кое нема да се задоволи само со репродукција на драмското писмо, туку ќе обликува жива и пулсирачка претстава која ќе комуницира со гледачот од денес и оттука. Впрочем, овој став доволно го илустрира, да речеме, последната сцена во која актерите ги носат куќите во разни облици, како алузија на најновиот егзодус на Македонците... Затоа и Талевски нагласува дека дејството во драмата се случува во распон на цел еден век – од 1903 година до денес. Тоа „денес" во случајов е најсуштествената работа! И навистина: постановката на Талевски недвосмислено е устремена кон таа цел. Во неговиот стил доминира стилизацијата и симболизмот. На камерен сценски простор тој постигнува завидна раздвиженост (динамика и темпо на, во суштина, дебатната драмска предлошка) и успева да го сврти вниманието на гледачите кон она што се случува на сцената. А сцената се исполнува со чувства и со мисли кои сите по ред се важни, пресудни! Тука, се случува и т.н. заведување на режијата, но и на актерите. Ги влече хероиката на драмата. па ликовите и забораваат (по којзнае кој пат) дека се на мала/камерна сцена каде што предност мора да има микроиграта и суптилноста во изразот. Така, наместо извесна нелагодност (нестварност/неприродност) кај актерите која се пренесува и преку рампата, ќе се обликуваше многу поуверлив театарски чин. Инаку, според својот сензибилетет, ангажираните актери, се чини, се правилно разместени (кастинг). Јордан Витанов го гради ликот на Дрен со експлозивност и импулсивност која не трпи приговор. Тој е типичен претставник на луѓето кои се за судење по кратка постапка – понесени од гневот, самите стануваат негова жртва. Драгиша Димитриев-

ски, кој во последно време како да го живее зенитот на својата кариера, и овде докажува дека е актер за развиена смисла за нијансите во обликувањето на драмскиот лик, особено ако тој е сложен и двосмислен, како што е тоа случај овде. Неговиот Даскал Наум, според креацијата на Димитриевски, успева да заведе, да повлече, да отвори сомнеж во своето работење и да резултира со предизвикување на чувства на антипатија кон својот лик. Војводата Дамјан го толкува Горан Илиќ како човек кој е одговорен, кој особено води грижа за правилноста на одлуките, за пресудата која треба да се изрече. Често, притоа, Дамјан на актерот Илиќ е во ситуација на внатрешни превирања и борба со самиот себеси. Со својата смиреност/скротеност во играта особено импонира Илија Струмениковски во ролјата на Темелко, а како актер со смисла за вистинската мера кон барањата на ликот (Дрварот) што му дава уверлива сценска појавност се истакнува Горан Зарковски. Стандардна во својот настап во улогата на мајката е Љубица Гојковиќ. Ролјите на Зоран Љутков и на Несрин Таири, главно, се сведени на убава и софистицирана кореографија – тоа се ликови-симболи кои го навестуваат новото време, Слободата....

Како посебно успешен сегмент на оваа кумановска верзија на „Суд“ се наметнува музиката на Миодраг Нечак која го следи дејството, го навестува, го дополнува, го доискажува.

Репертоарот на Кумановскиот народен театар е збогатен со уште една провокативна и занимлива постановка. Станува збор за обидот на Зоја Бузлаковска да понуди една пооригинална (и радикална) верзија на „Ромео и Јулија“. Проследувачите на театарскиот живот кај нас, секако, во свежо сеќавање го имаат и проектот на истиот текст изведен во рамките на годинашниов МОТ на Националниот театар од Софија и на режисерот Лилја Абациева, во кој, исто така, се работи за ново читање на старата драмска литература. Заедничко и за обете постановки е несомнено тоа што тие се обраќаат на главно помладата театарска публика. Тука, воедно, престануваат сличностите. Натаму следиме две сосем различни постановки. Зоја Бузалковска во својата постановка на „Ромео и Јулија“ вметнува и делови од „Сирано де Бержерак“ од Едмон Ростан, поведена, пред сè, од фактот што и обете дела во своето средиште ја имаат љубовта. Така, претставата на Кумановскиот театар со право може да се нарече – претстава за љубовта покажана врз примерот на наведените антологиски дела. Се разбира, ваквиот спој на Бузалковска на две сосем разнородни дела не е без сопствен ризик, кој, како што ќе се покаже, не е докрај избегнат во оваа сценска реализиација. Спојот некаде дејствува функционално, некаде помалку, а некаде сосем отскокнува од една општа правилна линија на водењето на претставата. Во оваа смисла, наметливо и претерано доаѓа сцената на недоветноста на Ромео, кога Сирано му ги дошепнува љубовните зборови под балконот на Јулија. Воопшто, релациите и врските меѓу двете дела непотребно го оптоваруваат следењето на самата претстава („Ромео и Јулија“), нејзината драмска поезија и сценска драматика, нејзините генијално извајани ликови... Инаку, во контекст на ориентираноста на постановката кон сензибилететот на помладите гледачи зборува и костимографијата на Александар Рашковиќ (повторно комбинација на класичното и модерното), музиката чиј избор го прави режисерот и сл. Сценографот Љупчо Јованов обликува простор преку кој најлесно и најефектно ќе се подвојат релното од иреалното дејство (едното се случува на сцената, а другото во металните кафези, кои со својата димензија како нус-ефект ја исполнуваат малата сцена на Кумановскиот театар во обем со кој се попречува дејството).

Во насловните ролји на претставата настапуваат Верица Недеска и Зоран Љутков. Нивните настапи се главно коректни и во функција на режиската определба за една помодерна верзија. Во актерските креации тоа значи поедноставно, посоодветно говорење на стиховите, заради што и самиот текст делумно се говори во сленг. Во улогата на г-ѓата Капулети настапува гостинката од Драмскиот театар од Скопје Лилјана Велјанова, која, исто така, се вклопува во шемата за помодерна игра насочена кон сензибилитетот на младите театарски гледачи. Иако со нешто помала сценска задача, сепак моќно, сугестивно и сигурно дејствува актерската креација на Драгиша Димитриевски во улогата на Бенволио. Во целина гледано, еден факт како да се заканува да го измести тежиштето на целокупната постановка. Со својата актерска супериорност Митко Апостоловски за главен лик го сугерира/наметнува ликот на Сирано во претстава која главно е посветена на љубовта на адолесцентите од Верона! Особено впечатлив Апостоловски е во завршната сцена, кога Сирано се простува од животот и од светот во кој сè нешто ја губи смислата, освен, се разбира, човековото достоинство инкарнирано во неговата перјаница! Митко Апостоловски освен во улогата на Сирано се појавува и во други ролји, а овојпат посебно ја апострофираме извонредната сцена во која тој го креира ликот на Кнезот од Верона (сцената оди на видео запис), но сепак спаѓа меѓу највпечатливите нешта во оваа необична постановка.

Народниот театар од Куманово на својот репертоар ја постави и комедијата „Вечера за глупаци“. Смислата на оваа постановка се исцрпува со збогатување на репертоарот со претстава која е непретенциозна во смисла на својот естетски концепт и се стреми и единствено има намера да забави и да насмее. Сепак, и тоа не е малку, затоа што познато е дека многу често потешко е да се реализира добра комедија е отколку, да речеме, драма! Режисер на оваа постановка е актерот на Кумановскиот театар Горан Илиќ. Всушност, и не може да стане збор за режија во вистинската смисла на зборот, туку повеќе за напор да се аранжира комедија од типот на булеварскиот театар со елементи на водвиљ како жанр. Во

претставата се инсценираат згодите и незгодите на брачните партнери Перо и Кристин. Според старата добра традиција на ваквиот вид комедии, секој од нив „забегува“ во својот свет и се нижат низа комични ситуации кога во дејството ќе се замешаат и нивните пријатели и познајници. Перо (инаку имињата зборуваат за помакедончување на текстот, што, впрочем, се гледа и од низа импровизации кои се однесуваат на наши актуелни случувања и појави) е роб на својата навика да организира вечери на кои ќе кани интелектуално хендикепирани лица, односно глупаци кои ќе го забавуваат него и неговото друштво. Во оваа смисла редот е на Фиданчо (чиновник), кој ветува добра забава, но проблемите настануваат кога Кристин (жената на Перо) ќе се противстави на оваа идеја и ќе си направи своја шема!

Главниот товар во претставата го понесуваат Горан Илиќ (Перо) и Младен Крстевски, гостин од Велешкиот театар, кој го игра ликот на Фиданчо. Тоа е тандемот врз кој се потпира претставата и кој низ фуриозно темпо успева да го задржи вниманието на публиката, иако во нивната креација нема некои посебни отклонувања од регистарот на актерските вештини кои би прозвучиле како новитет. Во другите ролји настапија Кети Дончевска Илиќ, Илија Струмениковски (играат по две ролји) и Горан Зарковски. Традиционалистички решениот сценски простор е дело на ликовниот уметник Гоце Божурски.

Кај нас е ретка практиката некој современ драмски текст да доживува повторна постановка. Тоа значи повторна верификација на неговите драматуршки вредности, на податливоста за сценска изведба и сл. Но, се разбира, оваа појава има и исклучоци. Еден од нив е и најновата постановка на еден од првите драмски пројави на прозаистот Венко Андоновски, а такви исклучоци, впрочем, во последно време беа и постановките на „Диво месо“ и „Тетовирани души“ од Горан Стефановски, и обете на сцената на Драмскиот театар од Скопје, во режија на Александар Поповски и Сашо Миленковски. „Бунт во домот за старци“ на сцената на Турската драма при Театарот на народностите овојпат ни доаѓа во режија на Димитар Станковски, како трета постановка на ова дело. За потсетување, праизведбата на овој текст се случи на сцената на Драмата при МНТ во 1994 год., во режија на Бранко Ставрев, а непосредно потоа истата пиеса ја постави и режисерот Владлен Александров од Бугарија. Бугарските драмски уметници со оваа претстава гостуваа на МТФ „В.Чернодрински“ во Прилеп истата 1994 год.

Режисерот Станковски со ансамблот на Турската драма ни нуди претстава која докрај не ги ефектуира можностите што ги нуди текстот. Нивниот заеднички интерес и анализа се сведува на просто репродуцирање на драмската предлошка во театарски чин кој токму (и најмногу) заради тоа останува на ниво на визуализација која го осмислува просторот (сценограф е Валентин Светозарев), а се протега и на ликовите (костим, Александар Ношпал) и го реконструира амбиентот во кој се одигрува драмата на третото доба – староста. Всушност, авторот Андоновски поаѓа од древниот обичај (забележан и кај Марко Цепенков) за синот кој го носи својот татко в планина за да си умре таму. Односот родители – деца како вечна тема овде е во контекст на современите релации и манири. Оваа противставеност и недоразбирање најмногу доаѓа до израз кога се во прашање внуците и кога стилот, начинот и смислата на животот меѓу генерациите се речиси непремостливи. (Ролјите на внуците ги толкуваат Несрин Тахир и Нехат Али.) Режијата на Станковски најпрво инсценира собир на старите, бивши луѓе кои изгледаат трагикомично. Тие, по правило, се во група која е унифицирана, хендикепирана и гротескна. Таа (група) настапува како ешалон по тактот на музиката на Венко Серафимов (кој за оваа пригода понудува разработка – неколку варијанти на песната „Со маки сум се родила“). Од тоа подоцна се наметнува и исходишната точка на оваа сценска реализација дека ни крајот на животот не е ништо повесел! Наспроти групните сцени, паралелно тече и драмата на главниот јунак Управителот на Домот, кој минува во разни расположенија, при што сепак доминира незадоволството од себе, од околината/судбината, но и фрустрации од разновиден вид кои се преточуваат во насилство. Ова последново е прилично застапено во креацијата на овој лик на актерот Елјеса Касо, особено во неговите односи со сестрата Ана (ја толкува Зиба Радончиќ). Пресилно и малку патетично, иако Елјеса Касо неоспорно покажува афинитет и слух за сложеноста на ликот во кој се прекршуваат основните пороци на лошо уреденият свет. Ведрината во ова драмско сочинение доаѓа низ креациите на парот Сестра Мери и Рударот, при што актерката Перихан Еjупи Туна со сигурен и непосреден приод, со својата природност и умешност, ја плени и ја разбранува публиката предизвикувајќи живи реакции. Групата старци која бесилно ќе се побуни (па затоа и бунтот излегува комичен) ги вклучува креациите на Мустафа Јашар како Генералот, Џемаил Максут како Касапот, Ердоан Максут како Грофот, Бедија Беговска во ролјата на Академикот и Наци Шабан во улогата на Попот Милош. Сите тие се типизирани слики кои изгледаат гротескно (шминка, маска, костим), но, за жал, остават впечаток на театаралност со сериозна опасност од преглумување – значи, неснаоѓање.

Она што по претставата се понесува како општ впечаток е недостатокот на згуснатост на сцените и дејството и поместување на тежиштето (режиски и актерски) кон обликување на гротеска која ќе се спроведува многу подоследно и поконсеквентно отколку што тоа е случај во ова остварување.

Неколку интересни постановки имаше и Драмскиот театар во Скопје. Една од новите појави, односно личности на новиот бран на руската современа драматургија се вика Василиј Сигарев. Тој израснува од школата на кај нас, во последно време, често поста-

вуваниот Николај Кољада. Сигарев на сцената на Драмскиот театар во Скопје стигнува благодарение на дипломецот по режија (класа на професорот Красимир Спасов – уште еден познајник на театарската публика кај нас) на Националната академија за театар и филм од Софија, Дејан Пројковски. „Падот на невиноста“ е причина или повод за средба на една млада изведувачка екипа, средба на која низ своите вени ќе ја пропуштат бизарната приказна за крајно деградираниот човек и живот во ерата на глобализацијата. Дејан Пројковски гради претстава со сложена структура, во која секоја од сцените сосем пристојно изгледа и сама за себе, но и во целината, без оглед дали се одвива на видео како филм или во живо. Сцените меѓусебно се проникнуваат и се преплетуваат, би се рекло, на еден спотовски, филмски начин, притоа без да робуваат на класичниот метод. Во нив нема наративност, појаснувања и сл. Затоа тоа се сцени и претстава кои поставуваат прашања. Ги загатнуваат, секако, но не претендираат на одговор. Само провоцираат. Режисерот Пројковски ни го предочува стилот и начинот на современиот живот, кој апсолутно и беспоговорно значи невротична забрзаност, жестоки меѓусебни односи на ликовите лишени од секаков вид сентименталност, огромни количества насилство и агресивност, свет кој го населуваат малограѓани. Во сценската инсталација на Пројковски свое место наоѓа и гротеската, која особено доаѓа до израз кога тој на купче ќе ги собере ликовите-отпадници. Тогаш тие изгледаат како да се симнале од некое платно на фламанските сликари од петнаесеттиот век (Хиеронимус Бош, на пример). Сред тој свет на „загубени илузии“, во кој моралот е одамна изгонет, вирее младиот Максим. Со својот пример тој ќе го реафирмира единствено можниот израз. И кога моралот е мртов, на човештвото не му останува ништо друго освен одново да го измисли, да го создаде! Во вакви констелации, повеќе филозофски отколку социолошки – макар што во театарот, особено во поглед на карактеризацијата на ликовите, социјалниот момент е неизбежен – се одигрува постановката на режисерот Пројковски и на екипата негови соработници.

За динамиката на претставата значајно придонесува и музиката на Зоран Спасовски, но сепак она што најмногу импонира е силната и впечатлива актерска игра и енергија. Актерите и ликовите овде се во цврста преграткa или симбиоза. Тие (ликовите и актерите) меѓусебно одлично се разбираат и се дополнуваат. На оваа листа прв е Игор Стојчевски, кој настапува во улогата на Максим епилептичар. Чудно! Би се очекувало, на пример, тоа да биде наркоман, ама не е. Авторот Сигарев има префинет пристап. Неговиот јунак не може да биде осудуван затоа што не е порочен. Максим на Игор Трпчевски е во потрага по брегот на надежта, убавината и смислата, кои единствено ги доживува при редовните напади на епилепсија. Светот тогаш станува розов! Убаво и кратко. Особено е добра и техничката изведба, (анимацијата и ликовно-светлосните ефекти). Тоа се единствените светли точки во пиесата. Партнер на Стојчевски е Круме Стефановски, исто така уште едно успешно актерско деби, а тука се и Андријана Бошковска, Марина Поп Панкова, Јасмина Василева и др. Особено симпатични се и креациите на негативните ликови на актерките Билјана Драгичевиќ, Гордана Ендровска, а впечатливи и нестандардни се и остварувањата на Лилјана Велјанова, во ролјата на Учителката, и Диме Илиев, посебно во толкувањето на епизодата на уличниот насилник. Од другите учесници ги одбележуваме и настапите на Бранко Ѓорчев, Ленче Делова и Катерина Коцевска.

По сите свои сегменти, вклучително и сценографијата на Владо Ѓоревски, како и кореографијата на Искра Шукарова, „Падот на невиноста“ донесува здив на нов сценски сензибилитет. И не бидете изненадени, затоа што итрецот Василиј Сигарев ја жртвува невиноста на двете млади момчиња, Максим и Леха, кои ќе бидат намамени од курвата Наташа и бескрупулозно ќе бидат силувани. Во овој свет на первертирани вредности сè е можно.

Под индикативниот наслов „Собрани дела на Шекспир“, на сцената на Драмскиот театар во Скопје беше изведена премиера работена според едночинки на Том Стопард, во режија на Златко Славенски. Што се крие зад овој необично насловен проект?

Постановката на „Собраните дела на Шекспир“ на сцената на Драмскиот театар во Скопје некако како да коинцидира со еден друг, но сличен проект изведен неодамна на сцената на Народниот театар во Велес под наслов „Спот Шекспир“ според тројца американски автори/актери, во режија на Коле Ангеловски. Она што е заедничко во двата проекта е дека тие значат инсценација на делови од Шекспировите антолгиски дела, нивно варирање, персифлажа, парафраза и сл. Сè друго, се разбира, е различно, вклучително и режиските концепти и пораките што произлегуваат од овие две постановки. Во секој случај, тие остануваат да сведочат за интересот на театарските луѓе, макар и на еден ваков, посреден начин тие да се занимаваат со делата на Шекспир.

Златко Славенски со оваа своја постановка како да ја продолжува потрагата за поспецифични драматуршки предлошки, но, за разлика од некои други случаи, тоа овде подразбира и негова интервенција во составувањето на структурата на пиесата, поагајќи од неколку едночинки на Том Стопард. (Инаку, Славенски пред неколку сезони ја постави, исто така, на сцената на Драмскиот театар, пиесата „Розенкранц и Гилдестерн се мртви“ од истиот автор).

Неколку работи поврзани со оваа претстава не се спорни уште на прв поглед. Тука се мисли, пред сè, на тоа дека „Собраните дела на Шекспир“ се замислени и реализирани како претстава-спектакл, што значи амбициозен проект во кој некои сегменти се доведени до перфекција. Ова се однесува, пред сè, на сценографијата и костимографијата на гостите од Словенија Томаж Штруцл и Уршка Самец и музиката на Горан Трајковски и Зоран Спасовски. Потоа, тука се и бројните актерски имиња кои понудуваат занимливи актерски остварувања и креации, со тоа што сепак во случајот на актерската игра најчесто станува збор за ниво на скициозност на ликовите кои се толкуваат. Ова се должи и на концептот на самата претстава, која низ постановката на различните сцени од делата на Шекспир дава само индикации за работата на актерите и нивната судбина. Дека ова е режиска претстава во која основна задача е правењето театар во театар во кој верно ќе се отслика судбината на актерите, нивната „изложеност“ на каприците на времето и животот, потврдува уште нејзиниот (предолг) почеток, како и експозицијата, а истото уште повеќе се содржи во самиот крај на претставата. Во целина гледано, на претставата како да ѝ недостига темпо, потоа таа е доста расцепкана и тоа придонесува таа да изгледа развлечено... Што се однесува до самата порака, односно претставувањето на судбината на актерот, се провлекуваат некои мелодраматични нотки и нијанси кои ја предаваат формата, но не и суштината на посочениот феномен!

Главните улоги во претставата ги толкуваат Јелена Жугиќ, Бранко Ѓорчев, Дејан Лилиќ и Сенко Велинов, а со забележителни, понекогаш и ефектни епизодни улоги се претставуваат Маја Вељковиќ, Милица Стојанова, Лилјана Велјанова, Петар Темелковски, Владимир Светиев, Ѓокица Лукаревски, Сузан Акбелге....

Со премиерната изведба на „По два зајака“ продолжува успешната соработка на Штипскиот народен театар со театарски уметници од Украина. Овојпат гостите од Украина, режисерот Владимир Заваљук и авторот на дизајнот (сценографија и костими), Нина Мазур се определуваат на нашата театарска публика да ѝ се претстават со постановката на комедијата „По два зајака“, која се смета за едно од најпопуларните дела на истакнатиот украински драматичар од втората половина на деветнаесеттиот век, Михаил Старицки. Како и во случајот со постановката на „Танц со бракот“ според расказите на Чехов (режисер беше Евгениј Курман), и сега до израз доаѓа високиот професионализам на гостите изразен преку прецизноста, дисциплината и точноста, посветување на должното внимание на деталите, и тоа во сите сегменти на театарскиот чин, а особено на актерската игра, така што се добива впечаток за максимална и рационална „употреба“ на ангажираниот драмски ансамбл. Токму затоа, во својата целина „По два зајака“ најкусо може да се дефинира како шармантна, допадлива и забавна претстава.

Во духот на народната традиција, авторот Михаил Старицки низ вешто и убаво профилираните ликови и комични ситуации ја подложува на потсмев и на сатира скоротечноста на стожерните ликови, кандидатката за мажење Прања Прокоповна и младоженецот Холохвостиј. Инсценацијата на режисерот Заваљук се состои во динамичен мизансцен на речиси празната сцена на која повремено има елементи на најнужен декор и каде што ликовноста се постигнува преку костимите на ликовите, сите во живописни бои, кои внесуваат ведрина и отвореност на комедијата. Кога е во прашање сценографското решение на гостинката Нина Мазур, да напомнеме дека посебно место зазема и задниот бел рихвант, на чиј горен дел има апликации на народната носија и кој има повеќеслојна функција. Меѓу другото, во даден момент тој ќе послужи и како венчален фустан на Прања Прокоповна!

Драмскиот ансамбл, главно, е составен од две групи актери. Прво, тука се неколцина професионалци кои ги толкуваат главните ликови и, второ, ангажирани се поголем број млади ентузијасти кои внесуваат посебна свежина на постановката.

Во ролјата на младоженецот Холохвостиј настапува Раде Рогожаров. Тој е ветрогон кој се занесува по секоја девојка која ќе му се јави на видикот, но пресметлив во одбирот на својата животна сопатничка во поглед на имотната состојба. Така, тој ќе налета на девојката со слични особености Прања Прокоповна, која игра девојка од високото општество и симулира аристократски манири наспроти своето потекло од народот. Во ликот на Прања настапува Руиш Мустафа, понудувајќи една навистина зрела актерска партија, а солидни се и актерските остварувања на Валентина Георгиева и Сухат Мустафа во улогите на нејзините родители. И додека Холохвостиј го разгорува љубовниот оган кај Прања, истовремено на патот ќе му се испречи прекрасната Гаља, девојка од народот која по низа перипетии нејзината мајка Секлита, селанка со робусна појава и простодушност, во актерска креација на Јорданка Тодорова, ќе му ја вети за жена. Одеднаш на две места се подготвува свадбена церемонија за истиот младоженец сè до моментот додека на сцената не се појават кавалерот на Гаља, Степан (го толкува Милорад Ангелов), и Евреинот (Владимир Тулиев), кои ќе го разобличат Холохвастиј како измамник и банкротиран човек. Слично како и во приказната за Буридановото магаре кое ќе умре од глад вклештено меѓу два стога сено, а заради неможноста да реши кој стог е поголем или поубав, така и Холохвостиј, трчајќи по Гаља и Прања, на крајот ќе остане без ниедна од нив!

Во помладиот дел на ансамблот посебно се истакнуваат Марија Гавриловска и Славица Димитриева (кои настапуваат во две улоги, еднаш се другарки на Прања, а вторпат куми на Секлита), како и Верица Алексова, која ја толкува младата девојка Гаља. Атмосферата во комедијата е речиси незамислива без одлично одбраната музика и нејзината функционална употреба како врска меѓу сцените, а чиј избор го потпишува режисерот Заваљук.

Низ претставата „По два зајака“ провејуваат народниот дух и традиција, како и смислата за здрав и сочен хумор.

По постановката на пиесата „Австралиски ветар“ на сцената на Битолскиот народен театар (се разбира, и покрај сите претходни постановки на дела од Чинго) Бранко Ставрев одново се зафаќа со инсценација на дело според расказите на овој автор, меѓу кои доминатно место зазема „Лазаревото писмо“. Претстава со идентичен наслов веќе беше реализирана пред неколку сезони на сцената на Народниот театар од Куманово, во режија на Љубиша Георгиевски, што само по себе зборува дека делото на Чинго не престанува да ги интригира нашите театарски творци и да ги провоцира за нивна постановка. Всушност, преку оваа своја последна режија Ставрев продолжува да копа во делото на Чинго во потрага по неговите драмски и драматични елементи податливи за сценска презентација, оставајќи зад себе секогаш резултати за почит! Исклучок од ова не е ни постановката на „Лазаревото писание“ на сцената на театарот „Центар“ (Драмата при МНТ).

Во режијата и драматизацијата на Ставрев силно одекнува „големата“ грижа за „малиот“ човек на Чинго, овде подведен под призмата на односот со и кон власта. Според изборот на своите соработници, режисерот настојува да изгради претстава која со еден свој дел ќе го слика реалниот живот, а со друг дел, пак, ќе ја допира фантастичноста на самото збиднување. За реалниот живот ова е најмногу присутно преку актерската поделба и игра, а оној друг дел кој на темата ќе ѝ даде една фантастична и универзална димензија секако најмногу го отсликува сценографијата на Валентин Светозарев. Како своевиден спој на двата принципа може да се восприема музиката на Драган Даутовски. Сè на сè, тоа е претстава која функционира во сите свои сегменти на едно завидно професионално ниво.

Дејството во претставата започнува со добивањето на имагинарното писмо од Лазар, мајстор во големиот „несреќен“ град Скопје (колку точно!) упатено до неговата жена во зафрлено провинциско место (инаку чест модел за градење драмски заплет), по што како лавина ќе потечат настаните кои со неверојатна прецизност ќе насликаат едно време (колективизацијата) и галерија ликови (мали, бедни, понижени, баталени...). Смислата на постановката во целост и не е друга, туку да покаже колку малку работите се промениле кога се во прашање човековиот карактер и морал. Консеквентно: Чинго е пожив и повистинит, или барем еднакво вистинит како и тогаш. Алчноста за власт, привилегии, подметнувања, газењето преку трупови (макијавелистички) за постигнување на личните (често болни) интереси и амбиции, имаат придобиено само друга форма. Суштината останува иста.

Стожерните два лика во претставата, Арсо и Ристо ги толкуваат Мето Јовановски и Владимир Светиев. Тие се во свој елемент. Мето Јовановски, со нему својствената актерска сугестивност, длабоко заорува во обликување на ликот на итриот и расипан локален властодржец Арсе. Така се раѓа еден ретко профилиран негативец, изобличен од своите болни амбиции и бескомпромисен во пресметувањето со секој што ќе му застане на патот. Ликот на Арсе е уште една бисерна улога на Мето Јовановски, во која до израз доаѓа неговата проникливост во барањето и изнаоѓањето на актерските средства (движење, гримаса...) за обликување на ликот. Тој суверено се движи, располага со сцената и го води дејството....

Негов актерски опозит е Владимир Светиев, кој во ликот на Ристо гради лик со сосем поинаков сензибилитет. Тоа е човек произлезен од народот, но и човек кој останува поврзан генетски со него, привржан за еден морален систем и закон, без оглед колку тоа ќе го чини. Светиев е исто така моќен во својот актерски ангажман, а особено во трансформациите што ги доживува овој лик.

Во претставата има и низа епизодни улоги, исто така успешно креирани, без кои не може да се замисли нејзиното успешно функционирање во целина. Такви се, на пример, улогите на: Салаетин Билал, Снежана Конеска–Руси, Звезда Ангеловска, Славица Ковачевиќ–Јовановска, Борис Чоревски, Трајче Георгиев и др.

Премиерата на претставата „Лазаревото писание“, во чиј центар на внимание е власта, помина без позабележително присуство на „власта“... Ама таа, сепак, когатогаш, ќе дојде...

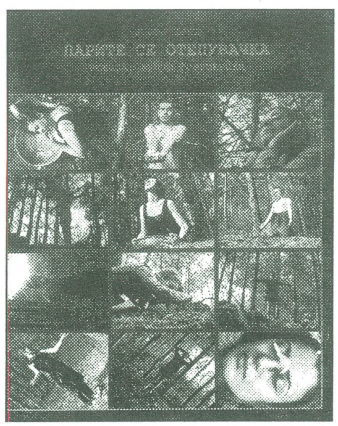
Праизведбата на најновиот драмски текст на Братислав Димитров „Лични огласи“, во режија на Сашо Миленковски, беше третата премиера во некој од нашите театри во 2002 година. Во „...огласите“ авторот Димитров, базирајќи се на еден современ феномен, имено огласите во весниците, се обидува да го отслика нашето современие со јасна сатиричка нота во пристапот, но и со фрагментарно (напати и неповрзано) изнесување на низа проблеми и појави кои се прекршуваат главно на малите и загубени човечки суштества. Загубени дотолку повеќе што не можат да се снајдат во новото време. Поинаку кажано, тоа се луѓе кои како да ги прегазило времето.

Сеедно, тие тонат во несреќа. Со изнаоѓањето преку рубриката „лични огласи“, тие не се ослободуваат од самотијата и од сопствената несреќна судбина, туку само ја удвојуваат. Иронијата е во тоа што преку овој модел, без исклучок, сите наидуваат на слични на себе. Дури, не се знае кој е понесреќен. Тој што бара или тој што е најден! Во комплексниот збир на проблеми, посебно се издвојува оној за иселувањето во прекуокеанските земји, во случајов во Канада. Всушност, околу овој проблем постепено се фокусира целото дејство, а со него и ќе заврши бизарната приказна за едно семејство. Се разбира, патем авторот опфаќа и цела низа други проблеми, како што е, на пример, оној за скоротечните богаташи или луѓе кои од никој и ништо одеднаш ќе се најдат на функција, односно ќе стекнат можност за привилегија. Систем во кој се искривуваат и свеста и светот. Сè е наопаку и во сценскиот живот кој го градат Братислав Димитров и режисерот Миленковски – и во него нема никаква потпора, ниту надеж.

Сам по себе, текстот се доживува повеќе како збир на импресии и впечатоци, недоволно организирани за да биде тоа конзистентен театарски чин.

Се чини дека режисерот Миленковски сцените ги решава, исто така, по пат на имресии, користејќи веќе видени нешта. Неговата постановка не само што не остава впечаток на некое истражување туку напротив, во неа се открива тенденција за пресликување на претпоставени животни ситуации, па и ликови од нашето секојдневие. Секако, по некој во публиката можеби и ќе се идентификува со некој од „јунаците“, но тоа не е доволно за да се наметне целата претстава како посериозно остварување. Освен тоа, проследувачите на театарските случувања кај нас сигурно ќе се потсетат дека овој авторско-режиски тандем во ист манир и стил се претстави со „Дас капитал“ на сцената на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје, како и со „Мавзолеј“ на сцената на Народниот театар од Струмица!

Раскошната и богата сценографска опрема, чиј автор е Драган Ангелковиќ, е насочена кон тоа да обезбеди симултан развој за сценското дејство на четири различни планови. Петтиот план е завршната сцена на уривањето на куќата и заминувањето за Канада, кое повторно неодоливо потсетува на некои скоро видени решенија („Диво месо“ – Драмски театар и „Печалбари“ на Битолскиот театар). Не тврдиме дека станува збор за свесна компилација, но во секој случај тоа се решенија кои не се наметнуваат како оригинални и инвентивни.



Се разбира, во таква општа констелација не може да стане ниту збор за посериозни актерски остварувања. Проблемот, пред сè, е во тоа што не постојат докрај профилирани карактери со јасни сценски задачи. Актерите се осудени, во недостиг на други решенија, на чести импровизации (на пример, Менка Бојациева во улогата на Донка). Митко Апостоловски и Јоана Поповска, по силата на условите, иако имаат повпечатлив сценски настап, сепак се само бледа сенка на една од нивните многу поуспешни партии како партнери („Последните селани“). Од другите актерски остварувања, ги бележиме оние на Габриела Петрушевска, Душко Јовановиќ и Петар Горко, но остварувања кои не можат суштински да се издигнат над просечноста која царува на сценскиот простор.

Музиката, чиј автор е режисерот Миленковски, со својата силина и нападност не може да биде замена или покритие за изнесените слабости, туку побргу станува дел од нив.

Режисерот Љупчо Георгиевски го продолжува своето пасионирање, односно истражување, во доменот на нашето драмско наследство, бележејќи евидентни резултати како ретко кој автор/режисер кај нас. По постановките на „Бегалка“ од Васил Иљоски и „Македонската крвава свадба“ од Чернодрински, тој повторно се навраќа на пиесата „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле, која пред десетина години ја инсцинираше на сцената на Народниот театар од Прилеп. Уште тогаш тој пројави посебен однос во третманот на ова врвно дело од нашата драмска класика, внесувајќи во постановката помодерни сценски постапки и размисли разложени низ мизансценот и низ режиските решенија. Но, за разлика оттогаш и од постановката на спомнатата пиеса – како впрочем и на „Бегалка“ и на „Македонска крвава свадба“ кога неговиот сценски зафат пред сè можеше да се определи како стилизација, иако не се спорни ниту подлабоките понирања и барања на модерниот еквивалент на извесните драмски писма на втемелувачите на македонската драма и театар од средината на минатиот век – сепак, се чини, дека дури со оваа своја последна постановка тој го достигнува врвот на својот авторски креативен пристап кој за потребите на овој осврт слободно ќе го означиме како „разурнување“ на целокупната и создавање на сопствена структура на делото, односно на претставата. Се разбира, станува збор за еден креативен процес кој вклучува речиси апсолутна слобода во изразот, но не и негова злоупотреба. Токму затоа делото ја задржува својата автентичност, иако во него веќе ништо не е исто како во времето на неговото настанување и долго потоа....

„Парите се отепувачка“ се игра на камерна сцена. Георгиевски сепак смогнува моќ и знаење да направи таа да прозвучи со сета своја полност на трагедија *par exelance,* или трагедија која трае. Од првиот до последниот момент. Таа се одликува со конзистентност, жанровска разновидност, умешна историска транспонажа. Одеднаш е и етно-театар (музиката), но и модерна

современа драма. Во неа е содржан и социјалниот мотив, но за разлика од оригиналот, според она што го видовме, режисерот многу повеќе внимание посветува на психолошката мотивација, што најмногу доаѓа до израз во концепцијата на сите ликови без исклучок, а особено на мајката и таткото! Всушност, Георгиевски, во случајот со оваа постановка, прави радикален рез и ослободување од сите наративни елементи во драмскиот текст, а ги редуцира и ликовите на само четворица главни протагонисти. Така во неговиот, а се разбира и во нашиот, видокруг и интерес останува есенцијата на оваа трагедија на Ристо Крле. Амбиентот на етно-театарот е доловен најмногу преку музиката на оркестарот присутен на сцената како фон во целиот тек на претставата со извонредни вокални интерпретации (Вера Милошевска) кои го следат и навестуваат трагичното дејство, но и преку употребените реквизити. Друг очигледен факт е историската трансмисија на дејството. Почетната сцена, на сцената ни донесува елементи на ритуалниот театар, но и нè навраќа на античката театарска практика на користењето на маските (како сè уште неиздеференциран карактер, односно лик). Потем, следува развој на дејството, но и негов пренос во друг временски период. Маските паѓаат, а пред нас се раѓаат многу постварните ликови, најпрво костимирани во стилот на нашата традиција, потоа следува периодот на барокот, а на крајот завршуваат во сосем современи костими со недвосмилена порака дека трагедијата се случува сега и овде. Претставата има темпо и ритам кои точно и прецизно го насочуваат вниманието на трагичната завршница кога родителите ќе го убијат сопствениот син заслепени од алчноста по неговите пари, алчност која прави да не го препознаат во намерникот своето чедо!

Сценографијата на Валентин Светозарев е единствената најреалистична точка во ова остварување, но тоа е решение кое одлично функционира во вкупната констелација на елементите на претставата. Благоја Мицевски во „Парите се отепувачка“ исто така понудува извонредни решенија во поглед на костимирањето на ликовите. За кратко време актерите менуваат по неколку костими, наеднаш станувајќи допадливи, но и показателни за поместувањето на дејството од еден во друг период, најпосле за да заклучиме дека концептот секако е севременоста или безвременоста на претставата во целина.

Сите овие карактеристики доаѓаат до израз и во актерската игра. Ѓорѓи Јолевски ликот на таткото Митре го обликува со извонредни трансформации. Неговата трагична судбина ја навестува уште со првата сцена низ ритуалните движења и крикови, за да продолжи како традиционален човек од нашето поднебје и внимавајте: уште тогаш Јолевски со ситни детали и минуциозен пристап ни навестува/открива дека станува збор за хендикепирана личност. Злосторството, според тоа како Јолевски го осенчува овој лик, не е резултат, или не толку, на социјалната беда, туку на фалинки во неговиот карактер, во мрзливоста на духот, на пример! Но, и тука не престанува развојот на ликот. Него Јолевски го транспонира во зависност од изменетите околности. Како почнуваат да пристигнуваат парите од синот појден на печалба во Америка, така расте неговата суета, злото завладува, тој е арогантен, нетрпелив, лош. Како и секој скоротечен богаташ. Едноставно, со тоа се потцртува, и во актерска и во режиска смисла, неприродноста на случувањата и неподготвеноста на протагонистите да го понесат товарот на промените во сопствениот живот. Тоа создава дискрепанца и пустош. Пустошот завршува консеквентно во грозоморен чин. Јолевски во својата креација, покрај веќе осведоченото користење на своето тело и сценските движења, одлично го бои ликот и низ говорниот/дикцискиот израз и исказ. Најпосле, заслужува да се одбележи дека тој не останува лик сам по себе и за себе и покрај сета нагласеност на индивидуалноста, туку е цврсто поврзан со останатите ликови, градејќи со нив партнерски односи. Во сличен манир својата улога ја гради и Габриела Петрушевска. Може да се каже дека ролјата на мајката Мара за неа е ново искуство и таа се покажува во нова светлина. Успешно ја одигрува кога таа е сенилна старица, загрижена домаќинка, за да бриљира во завршната сцена како современа каприциозна дама која својата несреќа ќе ја преточи низ повторени механички движења и гестови, но изведени со перфекција. Вниманието со својата креација го свртува и младата Јулијана Мирчевска во улогата на сестрата Ката. Во нејзино толкување, Ката е врската меѓу антагонистички поставените агирачки ликови на родителите, од една страна, и нејзинот брат Ангеле, од друга. Таа е посебно сензитивна, но и ги бара начините да ја придуши својата незимерна љубов кон брата си и традиционалниот морал во односот кон своите родители. Мирчевска е флуидна во изразот и во осмислувањето на емоционално распнатата девојка оставајќи впечаток на лик кој е само душа, етеричност... Ликот на трагичниот јунак во пиесата, синот Ангеле, го толкува Иван Јерчиќ. Во неговата креација има извонредно чувство за реалност на ситуациите и изговорените реплики, така што заедно со молкот (исполнет со погледи и сценски движења) сосем добро се вклопува во концептот. Во секој случај, тоа е одлично обликуван лик на невина жртва.

„Парите се отепувачка“ е жесток и ефектен, култивиран и модерен сценски чин, спој на модерното и традиционалното, или, едноставно, тоа е трагедија која и натаму трае... дури денес можеби е и поакутелна отколку во времето за кое зборува.

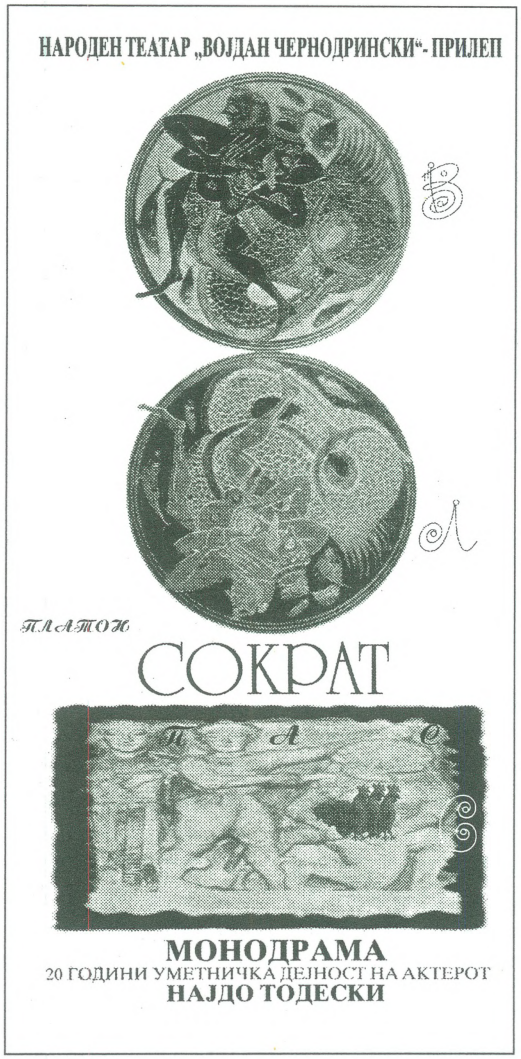
Жанрот на монодрамата како специфичен театарски феномен најчесто е во игра кога некој актер одбележува свој јубилеј. Оваа практика ја потврдува и примерот на Најдо Тодески, актер-член на драмскиот ансамбл на Прилепскиот народен театар, кој за одбележување на своите две децении актерска дејност ја избрал парадигматичната монодрама за најголемиот меѓу

мудреците, Сократ, според истоименото дијалог на Платон. Најчесто оваа монодрама, или нејзините „деривати“, се одигруваат под насловот „Сократова одбрана“, но овде авторите се решиле за автентичниот наслов на Платоновиот, во суштина, филозофски дијалог.

Режисерот Стојан Стојановски прави претстава без поголеми претензии обидувајќи се, пред сè, да го обезбеди со извесни потези амбиентот и атмосферата во кои ќе се одигрува претсмртниот монолог на мудрецот Сократ. Во оваа смисла, тој, на пример, внесува и втор лик во претставата, еден од Сократовите судии (Мелет), кој ќе биде „иницијалната каписла“ за исповедта на Сократ кога на показ ќе дојде неговиот дијалектички метод во расправата. Во таа насока тука се и технички лошо изведените скандирања од страна на масата која го поддржува атинскиот тужител, а во тој контекст актерот Тодески, во даден момент, користи и разни перики во дијалогот со божемните ликови со кои беседи. Ненужно и банално!

Крајот на претставата режисерот Стојановски го завршува со повикување на не толку извесниот ритуал за жртвувањето на петел како навестување на смртта на Сократ, која е неминовна. Наместо тоа, многу посилно веројатно би прозвучело тематизирањето и драматизирањето токму на таа неминовност! Главната поента во Платоновиот дијалог бездруго е токму тоа, дека Сократ ќе го испие отровот од чашата (пехарот) затоа што така налага законот со јасна нагласка дека тоа го прави не затоа што законот е добар, туку едноставно затоа што е ЗАКОН! Ете каде почнува правната држава, односно како единствено е можен општествениот живот. За да не биде демагог, Сократ ќе послужи како личен пример и навистина ќе го заслужи епитетот на прв меѓу мудреците. Целата проблематика многу потсетува и на судбината на апостолот на христијанството, Исус, кој со својата саможртва се губи себеси, но затоа го добива целиот свет!

Меѓутоа, централна фигура во овој театарски настан секако е ликот на Сократ, кој Најдо Тодески го толкува со завидна перфекција. Текстот тој го говори разложно, логично и уверливо, така што сложената драмаска предлошка се претвора во сценско четиво кое релативно лесно и со внимание се следи. Со вешти пресврти, актерот



Најдо Тодески го интригира аудиториумот и го претвора во свој партнер. Имено, овде публиката не е никој друг, туку атинските граѓани на кои им се обраќа и од кои очекува разбирање. Сократ ќе замине во смрт, но откако докрај ќе ги побие аргументите на своите обвинители како неосновани, кревки, па и никакви.

Сето тоа Тодески го изведува вешто, сталожено, описно и разбирливо. Во неговото толкување на ликот на Сократ имате впечаток дека зборовите се опредметуваат и целата ситуација се доживува како нешто многу веројатно. Едноставно, тој е спонтан и природен. Од едноставноста во приодот кон градењето на овој лик, тој е на пат да се извиши во сериозен и интересен драмски уметник кој го заслужува вниманието на гледачите. Одбележувајќи две децении на својата актерска активна, Најдо Тодески на најубав можен начин покажува дека е зрел актер кој успешно може да исполнува и најсложени сценски задачи.

Режисерот Коле Ангеловски повторно е во својот елемент. Тој е на теренот на комедијата која во случајов е најблиску до подвидот водвиљ. Но, водвиљ кој користејќи ја техниката на своите претходници во овој жанр го исполнува со современи содржини кои ја скокоткаат и ја засмејуваат публиката. Значи, со постановката на овој водвиљ подолжува серијата постановки на овој наш режисер на сцената на Прилепскиот народен театар, серија која опфаќа над петнаесетина претстави со неоспорна доминација на комедиите. Од друга страна, тоа ја покажува и ориентацијата на театарот на својот репертоар да поставува дела од спомнатиот жанр. Прво, со тоа им се излегува во пресрет на барањата на публиката за претстави на кои „добро“ ќе се забавува, а, од друга, не смее да се занемари и можноста за своевиден „тренинг“ на актерите и нивното мајсторство. Ова дотолку повеќе што жанрот комедија овозможува простор за актерски импровизации. Дека тоа е така сведочи, можеби и не сакајќи, сценографијата на Васил Костов, која е докрај традиционалистичка, салон со излез/влез десно и лево, од каде што неочекувано се појавуваат ликовите. Заплетот во водвиљот и комичните ефекти, имено, и се должат на тоа што се инсценираат несакани и непланирани средби, судири...

Во претставата најкарактеристичен е упадот на претставникот на хуманитарната организација (чедо на нашето време и незаобиколен елемент на општествената организаџија или одраз на неговата хипокризија?!), кој ќе го сврти дејството на инаку класичниот заплет во семејните односи оптоварени со брачни измами и авантури. Брачниот пар Марија и Ѓоргија ги играат Лилјана Батлеска и Андон Јованоски. Нивниот брак е западнат во криза која доживува кулминација со откривањето на факторот за мешањето во бракот на оној (онаа) третиот (третата). Потоа, неочекувано своето доаѓање го најавува љубовницата на Ѓоргија, Кристина (ја толкува Јулијана Стефанова), а непланирано во нивниот дом ќе западне претставникот на хуманитарната организација Борис Зајков (го игра Слободан Степановски). Оваа ситуација дополнително ќе ја збрка и појавата на брачните партнери Јован и Софка (Димитар Вандески и Цветанка Чавлеска) дојдени да го погледнат станот заради купување! Се разбира, заплетот започнува со заминувањето на сопругата, а приказната завршува со нејзиното враќање дома. Двајцата мажи (Ѓоргија и Борис), преправени во жени и наоѓајќи се во небрано, ќе се прегрнат и ќе се утешат како стари, добри другари афирмирајќи го незаменливото пријателство...

Во оваа помакедончена верзија на постановката на текстот на современиот француски комедиограф Рафи Шарт што ги носи сите одлики на комична и урнебесна травестија со евидентен професионализам, публиката ја бранувааат актерите меѓу кои посебно се издвојуваат Андон Јованоски, Игор Трпчески и гостите од битолскиот драмски ансамбл Јулијана Стефанова и Слободан Степановски. Во истата смисла, но со помали сценски задачи, се вклопуваат и Лилјана Батлеска, Димитар Вандески и Цветанка Чавлеска. Сè на сè, може да се каже дека ансамблот е компактен, иако не и доволно уигран, односно дека тој не ги исцрпува докрај сите можности што се нудат за уште поефектен учинок. Музиката во претставата е на Марјан Нечак.

Без сомнение, постановката на Пинтеровата драма за еден лик и неколку гласа – камерна претстава, пар екселанс, ќе се книжи како досега најзрела театарска работа на Кирил Петрески, режисер во Народниот театар во Прилеп. Станува збор за прстставата „Уште една за по пат“, во која големиот познавач на театарот Харолд Пинтер го испитува досегот на својата вештина да си поигрува со нашите мисли и чувства и да ја драматизира нашата секојдневна безличност и сивило. Провокацијата кај Пинтер секако се нарекува необични ситуации, издвоени ситуации, по што следат реакциите на обичните ликови-прототипови излезени од аголот на нашето секојдневие. „Уште една за по пат“ е драмска минијатура (најслично на неа кај нас е „Вител“ на Коле Чашуле), со тоа што овде не станува збор за конкретни (историски) личности, туку за универзалниот проблем на меѓучовечката зајадливост, тероризирање на другиот како единствена можност за себепотврдување и афирмација. Едноставно, проблемот на Николас е универзалниот проблем на човекот од дваесеттиот век – или, поправо, тоа е оној ист проблем на односот господар – слуга низ призмата на дваесеттиот век.

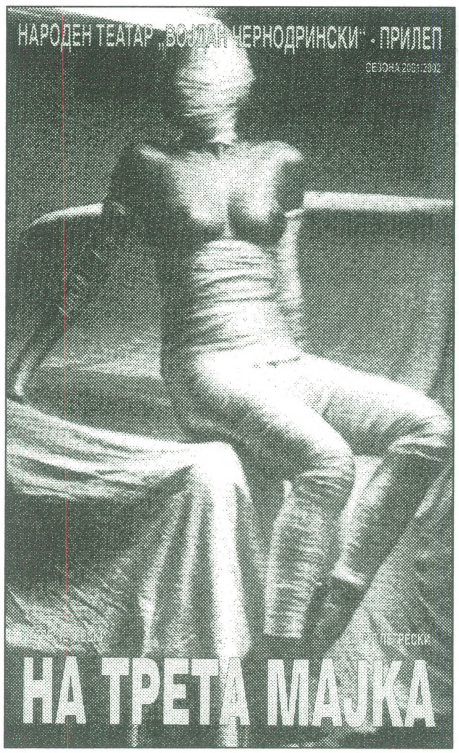
Врз ваквата текстуална предлошка Кирил Петрески, режисер со постојан ангажман во Прилепскиот народен театар, првпат се претставува како зрел автор кому не му се туѓи ниту најсложените драмски структури. Во оваа постановка тој искажува завидно разбирање за „стварите“ на театарот, за самата природа на театарскиот чин! Петрески организира претстава која е жестока, недвосмилена, претстава која пулсира и која не бара додатни објаснувања. Тоа е видливо од самиот почеток на постапното откривање (вовед) на ликовите и драмската ситуација. Театрализација или создавање на живот речиси од ништо. Во оваа смисла, Петрески го употребува светлото, музиката и сценскиот, камерно осмислен простор (автор на сценографијата е самиот тој), а тоа е кафезот во кој се одигрува „животинската“ битка, строго реалистично што изгледа моќно и фасцинантно. При сето се добива впечаток дека режисерот го поедноставува и го приземјува текстот на Пинтер, или, едноставно кажано, тој експериментира и истражува, умешно вовлекувајќи нè во необичниот Пинтеров свет. За резултат имаме додржување на вниманието на гледачите, покрај другото и со инсталирањето на низа комични ситуации наспроти општата атмосфера на песимизам и очај што се наметнува низ ракописот на современиот англиски драматург, актер, режисер и своевремено мануелен работник, Харолд Пинтер.

Во оваа постановка главниот збор го води актерот, Марјан Чакмакоски, кој, исто така, остварува една од своите позабележителни ролји играјќи го човекот кој не може да постои поинаку освен како некој надреден кој тероризира сè наоколу. Чакмакоски, притоа не запаѓа во патетика, туку го гради ликот низ постапност во откривањето на неговите психолошки валери со завидна умешност. Овој актер нè уверува (по креацијата на главниот лик во „Крчма крај патот“ од Чехов, во режија на Бранко Ставрев) во својата непобитна зрелост за толкување и креација и на најсложени сценски ликови.

Во претставата која мина со извесна „немост“ во нашата театарска јавност, свој значаен придонес имаат и Најдо Тодески (Виктор), кој зборува низ молкот и така му реплицира на Николас (Чакмакоски), и Соња Михајлова, чија игра се сведува на нејзината појавност, но повторно добро осмислена, логична и убедлива.

Жаргонски речено, претставата функционира како часовник – сè е точно одмерено, простудирано, аналитично. Таа сама по себе ги реафирмира предностите на камерната сцена – интимноста на обраќањето и подреденоста на сите останати сегменти токму за таа потреба. Во склоп на овој камерен театарски чин посебно заслужува да се одбележи музиката на Марјан Нечак, која со својата психоделичност и ритам е претстава сама за себе.

Во „На трета мајка“ авторот Петре Петрески се занимава со проблемот на човековата отуѓеност или разгледување на однесувањето на луѓето во некои гранични ситуации. Дејството главно се случува во кругот на семејството, каде што по загубата на синот настануваат трауматични ломови и разидување меѓу мажот и жената. Ова разидување поприма разни форми и правци, што на драмата ѝ отвора можност за разновидност. Така, некои (всушност најголемиот број сцени) се обвиткани во ореолот на фантасмагоричноста како продукт на болната/растроена фантазија на двата главни лика, други се слика на меѓугенерациски судир (татковци и деца), трети, пак, се апсурдни сцени како ехо на филозофијата на бесмислата.



Овој мозаик на различни сценски ситуации режисерот Кирил Петрески се обидува да го осмисли во една целина со разигран мизансцен и бројни ефекти (промена на светлото, музика, игра со делови од декорот, односно од сценографијата и сл.) Во тоа, сепак, само делумно се успева, така што претставата остава впечаток не на спонтан развој на дејство и драмски судири и ситуации, туку на нивно конструирање преку многу артифициелности.

Во драмскиот текст, освен тоа, се провлекуваат општи места, како, на пример, идентификување со јунаците од литературата (Раскољников и др.), што се доживува како нешто ненужно и надвор од контекстот во однос на главната линија на претставата. Значи, таа нуди занимлив заплет, но целокупната изведувачка екипа како да не смогнува сили да го издржи докрај и да го дообликува единствениот концепт на претставата во цврст и конзистентен театарски чин.

Соработници на режисерот Петрески во оваа претстава се сценографот Крсте Џидров (сложена архитектоника на сценските решенија!), Марјан Нечак, автор на музиката, Сања Јездиќ, костимограф, и Кренаре Невзати, кореограф.

Главните ролји во претставата (Јана и Марко) ги толкуваат гостите од Народниот театар од Битола, Соња Михајлова и Слободан Степановски, а од Прилепскиот драмски ансамбл учествуваат со свои солидни актерски креации Најдо Тодески, Марјан Чакмакоски, Игор Трпчески и Владимир Горѓиоски.

Во секој случај, заслужува да се одбележи и да се поздрави одважноста на прилепскиот Народен театар за сценска инаугурација на ново име во нашата драматургија.

Последната премиера на Народниот театар „J. X. K. Џинот“ од Велес е „Спот Шекспир“ во која режисерот Коле Ангеловски (со искуство на постановка на дела од Шекспир, вклучително и „деривати“ каков што своевремено беше особено успешниот „Шекспир во приказни“ на сцената на Драмскиот театар во Скопје) работи врз основа на комедијата „Целукупни дела на Шекспир“ од американските актери Џес Боргенсон, Адам Лонг и Даниел Сингер. Задржувајќи ја надворешната форма (костими, реквизити, маска и сл.), Анеголовски вешто гради пародија на дејствата на најпознатите Шекспирови трагедии. Конкретно, во овој избор влегуваат „Ромео и Јулија“, „Ричард Трети“, „Магбет“ и „Хамлет“. Насловот на претставата доволно илустративно зборува за намерата на режисерот и на екипата да направат една инстант варијанта на наведените дела. Како и во секој спот, и тука сликите/сцените течат со фантастична брзина, се испробува моќта на актерската умешност да се первертираат значењата и учинокот на репликите и она што е создадено како трагедија да добие/да биде расветлено во една комична и смешна варијанта. Во таа насока, оваа пародија Ангеловски ја гради со помош на музиката на Димитрие Бужаровски, која целото дејство го обојува фолклористички и го преместува во нашето поднебје. Се разбира, тоа не останува осамен гест на музичката обвивка на претставата – тука во истиот стил таа се надградува и преку другите изразни средства. Овде посебно место заземаат умешните импровизации и алузии на нашето скојдневие (да речеме, на пример, онаа сцена за смислата и значењето на амнестијата – феномен подложен пред сè на потсмев, а потоа на сè друго!?) Мото на оваа претстава би можело да биде дека ништо не е толку свето за да не може да се подложи на преиспитување, на поигрување, или, едноставно да остане недопрено од несцрпната творечка имагинација и инвенција. Притоа, посебно импонира фактот дека во ниеден момент не се претерува и се задржуваат мерата и добриот вкус. Затоа симпатично и невино прозвучува поигрувањето со познатите теми, мотиви и ликови од антолгиските дела.

Тоа секако, во голема, ако не и во пресудна мера, се должи на хомогената, главно млада актерска екипа. Инспирирани и расположени за игра, Васил Зафирчев, Валентина Терзиева, Зоран Љутков, Владимир Ѓорѓијоски, Зорица Панчиќ и Слободанка Чичевска, лесно ја пренесуваат својата енергија преку рампата и го „заразуваат“ гледалиштето нудејќи му грстови смеа и забава!

Во лесната и разиграна претстава, покрај веќе спомнатата музика на Д. Бужаровски, значаен удел имаат и кореографијата на Кренаре Невзати и костимите на Раде Василев. Дека сценографија може да се направи и само со неколку едноставни, но функционални решенија (со употреба на завеси, во случајов со нив се подвлекува театрализацијата на самиот чин) нè убедува Илина Ангеловска.

Напишана од актери, оваа пародија е особено податлива за виртуозна актерска игра, што овојпат не изостанува. Напротив, би можело да се каже дека токму тука е силината на постановката, која ни овозможува подобро запознавање со креативните сили и потенцијали на Зафирчев, Љутков, Терзиева и другите.

АЛТЕРНАТИВА

Театарската публика од Скопје во декември минатата година имаше можност да ја проследи претставата работена според антологискиот роман на Маркес „Хроника на една најавена смрт". Оваа театарска премиера како да произлегува и да се должи на восхитеноста и воодушевеноста од Маркесовата проза на комплетната изведувачка екипа, што не останува без свои траги и во самата претстава. Имено, драматургот Оливера Павловиќ нуди мозаик од десетина сцени во кои се сублимираат и настаните, но и ликовите на делото на Маркес, а кои со режиските интервенции на Валентин Светозарев израснуваат во необична претстава на атмосфера, претстава која буди бројни асоцијации, потоа претстава со впечатлива сценска визуализација, како и моќна музичка подлога и поддршка чиј автор е Васко Серафимов. Со сите грижливо одбрани реквизити – светло, костими, музика и др. – претставата како да покануваа на чудно патување во пределот на смртта.

Во претставата играат, пеат и се колат флуидните Звездана Ангеловска (Анхела) со своите реплики и музицирање и Елисавета Скаловска (Марија Дивина) низ своите сценски движења; страстните Педро и Пабло Викарио на Петар и Мартин Мирчевски (браќата ги играат таткото и синот) и разложните и одмерени Игор Ангелов и Катина Иванова во ролјите на Сантјаго Насар и Мајката. Борис Чоревски во претставата го толкува ликот на демијургот на светот на малите личности на Маркес, Бајардо Сан Роман, со својата пословична одважност и креативна умисла/усет за трагичноста на моментот.

На необичен простор, во фоајето на МНТ и во буквално студена атмосфера, публиката со завидна заинтересираност ја следи „Хрониката..." на жешките страсти во која има скаредност, но и лиричност, еротизам, но и цинизам и расипаност, кои на моменти израснуваат до гротескност!

Снежана Стамеска со изведбата на монодрамата „Пауна" од Мирјанка Ристеска го одбележа својот јубилеј – три децении на сцената. Стамеска е претставник на средната генерација актери кај нас. Завршила глума на Театарската академија во Белград во 1969/70, а од 1971 година е постојан член на ансамблот на Драмскиот театар во Скопје. Освен в театар, настапувала и на филм и телевизија, а за своите актерски остварувања е добитник на поголем број награди и признанија како што се, на пример, Златниот ловоров венец на МЕС во Сараево, на Театарски игри „В. Чернодински" во Прилеп и др. Во врска со ова, во едно свое интервју ќе изјави: „Наградите – тие се биографија на актерот!"

Пауна. Снежана Стамеска. Да се биде. Секако. Одговорот е тука уште пред прашањето. А има и зошто. Снежана ја игра својата судбина. Нејзина судбина се нејзините ликови! Да се дешифрира улогата, тоа значи да се положат на маса аргументите на Снежана. Деликатно. Во секој случај.

„Пауна" на Снежана Стамеска, праизведена на сцената на Драмскиот театар, нè сооочува со некои суштински елементи на актерската игра. Таа е јасна уште пред да отвори уста. Тоа значи нè подготвува нас, нејзината публика. Доаѓа до израз она „не е важно што ќе каже" – важно е нашето очекување на тоа што ќе се каже... Стамеска го везе својот живот, својата судбина. Како Есенин. За ништо не плачам, не жалам! Прифаќам. Пресудата не ја носи некој друг, туку таа самата. Затоа е така убедлива. Сигурна. Сугестивна, ако сакате. Нема тука сентименталности. Ќе доаѓа таа на гробот на својот Трендафил, како дел од конвенцијата, не на нејзиниот, туку на нашите животи. Авторката на текстот, Мирјанка Ристеска ѝ „подметнува" разговор со мртвите. Како Терминалот или последното патување, или уште како крајна дестинација на патувањето на Ливинг театарот, кој истата приказна ја раскажуваше пред неколку театарски сезони на БИТЕФ во Белград. Се разбира, ова на нашата Снешка е помоќно. Домародно е, а освен тоа таа не измислува, не конструира ниту техники, стилови! Сè свое со себе си носи!

Индикативно во текстот на Ристеска, и неверојатно софистицирано низ играта на Стамеска, до нас допира непобитниот факт дека раѓањето е радост, но и она другото... Повторно, силината на актерската креација не се мери според изреченото, туку според намерата. Така се супституира времето. Се кондензираат миговите и стануваат тешки. Како капки дожд по долго исчекување.

Нема гламур. Нема сјај. „Време е за плачење", пее Игор Џамбазов. Ама Стамеска нè предупредува преку својата „Пауна": помина и тоа време. Да се живее, значи да се трпи. Аналогно: Трпам, значи жив сум. Ете, со таква моќност прозвучуваат репликите на Мирјанка Ристеска, чиј монолог трае издиференциран низ неколкумина актери најдени на иста работа: осмислување на тегобноста. Како кај Сартр.

Стамеска е свесна за својата појава и учинокот од неа. Тоа не ѝ штети на нејзината работа. Напротив. Дејството си тече. Приказната на Пауна на гробот на својот „сакан", а како што подоцна ќе се покаже „тиранин" со цветно име Трендафил, ете доказ дека вистината љуби да се крие, на публиката ѝ доаѓа како балсам. Но, да не се залажуваме – пред нас се распослани триесет актерски години. Три децении концесии на театарската сцена. Себепозајмување на нешто над себе – уметност, идеал! За тоа да биде така, се разбира, мора да се верува. А Снежана Стамеска верува!

Сѐ во настапот на Стамеска зборува во прилог на актер кој е во својот творечки зенит. Таа зборува со очите, чувствува со гестот. Толку ѝ е сеедно. Само во такви моменти се искажуваат суштинските нешта, или како што Пауна ќе се осмели да му порача на мртвиот Трендафил: „Е, сега сѐ ќе ти кажам"! А утре? Што ќе остане за утре? Гледаме како уметникот се троши, а не гледаме како се обновува. Тоа е тајната на уметникот. Големата тајна која многумина ја бараат, а малкумина ја насетуваат. Снежана Стамеска го верифицира својот раскошен талент на врвна, расна актерка која длабоко тоне во нештата на магичната и мистична уметност – театарот. Таа веќе не е му посветена на театарот, туку попрво таа самата е театар! За себе и по себе! Со жолтеникаво златна патина. Мека и пријатна како стар сомот на кој се крие некоја, некаква дамка. Тоа повеќе заради впечаток. Не е на одмет да се стави пеперутка!

Токму на Светскиот ден на театарот (27 Март), алтернативниот театар „Чекори" од Скопје се претстави пред својата публика со две нови премиерни изведби. Најпрво беше изведена монодрамата „Епителиома" од францускиот автор Рене Аму, а потоа и претставата под чуден наслов „Теагеритроатрија", според расказите на Данил Хармс, и обете во режија на Боре Ангеловски.

„Епителиома" е монодрама со психолошка провениенција (авторот Аму е психолог по професија, а посебно се занимава со анализа на човекот пред сериозни ситуации) во која единствениот лик го инсценира последниот ден од својот живот. Дејството започнува со телефонски разговор со неговиот лекар кој уште пред една година му ја кажал дијагнозата за незилечливата болест (карцином на грлото), времето што му останува до смртта и притоа му изразил сочувство за неговата смрт! Сите овие нешта ќе се претворат во опсесивни елементи кај него. Тој едноставно ја преживува својата смрт варирајќи разни аспекти на однесување во таа „смртно" сериозна ситуација. Ликот на Мишел го толкува младиот Златко Митревски. Тој, низ разложен говор, ги предочува работите што ќе произлезат од неговата сопствена смрт и ги преиспитува односите со пријателите, љубовните искуства, верата. Режисерот Ангеловски, во напорите да му ја олесни задачата на актерот во претставата, вклучува и друг лик (Мотовило, што може да биде ангел, Господ, ѓавол...), потоа кукла на која актерот ѝ се обраќа, односно со која води дијалог, музички и светлосни ефекти... Сите овие елементи функционираат сѐ до моментот во кој се повторуваат и се закануваат да станат контрапродуктивни и непотребно ја одолжуваат претставата. Неискуството на актерот Митрески повеќе доаѓа до израз во вториот дел на претставата манифестирајќи се во грч кој го спречува послободното артикулирање на целата текстуална предлошка. Сепак, земено во целина, имајќи предвид дека станува збор за негово сценско деби, резултатот е повеќе од коректен и треба да се очекува дека со следните изведби ова монодрамско остварување сѐ повеќе ќе добива во уиграност, експресивност и, зошто да не, актерска лежерност, која, впрочем, е и услов за вистинска креација!

„Теагеритроатрија" е претстава – откритие, или полн погодок во изборот на текстовите, на актерите, на реквизитот и сѐ друго за да се направи едно оригинално и особено инвентивно сценско собитие. Овој театарски чин комуницира со самата суштина на творештвото на Хармс (руски авангарден писател од дваесеттите години на минатиот век). Во претставата се одлично инсценирани (и исто така актерски изведени) многубројни таинствени исчезнувања на луѓе, несреќни случаи (како паднати од небо), неверојатни и неповрзани настани, убиства, тепачки и притоа сето тоа преку режискиот ракопис на Ангеловски доведено до пароксизам. Гротескните ликови и ситуации нема да бидат препуштени на нивната историска димензија туку ќе се трансформираат во ликови од денешни дни. Така, тие/ликовите ќе ги бараат своите играчки во форма на шприцеви, дози, шмркање (наркоманија) и слично на тоа што гледачите (претежно млада публика на премиерната изведба) воопшто не ги остава рамнодушни. Тука треба да се бара и основниот квалитет и вредност на оваа постановка – комуникацијата со современиот гледач. Виртуозните актерски партии на непрофесионалните актери(?!) продуцираа овации и аплаузи на отворена сцена. Претставата дишеше со полнокрвно темпо и ритам. Едноставните, но ефектни сценски решенија, го одразуваат режискиот ракопис на Боре Ангеловски, кој е автор со посебен сензибилетет за апсурдот потврден многупати досега со постановките на дела од Бекет. Инаку, да спомнеме дека на сцената на театарот „Чекори", пред петнаесетина години, беа поставени и две други дела од Данил Хармс – „Елисавета Бам" и „Елката на Иванови" – така што со последнава постановка оваа алтернативна театарска сцена ја легитимира својата стратешка позиција за истражување и експериментирање во доменот на театарскиот израз. Убав пример за тоа како сиромаштијата (во поглед на техничките средства) се надополнува со ненасетената инвенција која речиси нема граници и констатирана многу одамна, на пример, при реализацијата на Бекетовта пиеса „Сите оние кои паѓаат" на сосем празна/пуста сцена!

Во програмчето за претставата добиваме информација дека во неа „игра кој ќе стигне“, а стигнуваат младите и надежни кадри, како што се, на пример, Маре Ѓорѓиоска, Јуле Стојчевска, Марија Лопарска, Рубин Меневски, Златко Митревски, Јасна Горгиевска, Љупчо Сердарски, Драган Петковски, Божидар Јововиќ, Мартин Лазаревски, Зоран Димитровски и други...

„Теагеритроатрија“ како илустрација на тоа „како една нова идеја го изненадува човека доколку не е подготвен за неа“ е ново и оригинално театарско случување, кое е вистинско освежување во македонската театарска понуда.

ГОСТУВАЊА

Почнувајќи од 1996 година, кога во Народниот театар од Штип беше поставена пиесата „Семеен викенд“ од Жорж Поаре во режија на Игор Гринберг од Киев, почнува соработката меѓу наши театри и театри, односно театарски творци од пријателска Украина. Не сметајќи ги тука, се разбира, инцидентните гостувања, од порано може да се каже дека токму со оваа релација – што прв во нашата земја ја воспостави Народниот театар од Штип – започнува една, во последно време, сè поинтензивна соработка во која ќе се вклучат и други театарски куќи од земјава. Имено, ако се оди по хронолошки ред, фактите го кажуваат следново: по постановката на спомнатата пиеса од страна на гостите од Украина, следува гостување на Штипскиот театар во Украина, во Киев со претставата „Печалбари“ од Антон Панов, во режија на Бранко Ставрев. Следниот чекор е повторно гостување на драмски уметници од Украина на сцената на Штипскиот театар, овојпат со постановката на „Танц со бракот“ според прозното творештво на Чехов, во адаптација и драматизација на Ростислав Коломиец, професор на тамошната академија за театарска уметност, а во режија на Евгениј Курман, претставник на помладата генерација украински режисери. Потоа ја бележиме и иницијалната соработка со Народниот театар од Велес. Имено, актерката на овој театар Весна Димитровска со монодрамата „Неван или срцето на светот“, авторски проект на Александар Илиев, учествува на Фестивалот на монодрамата во Киев. Минатата 2001 година во Украина повторно патуваше Народниот театар „Ј. Х. К. Цинот“ од Велес. На фестивалите во Керч и Севастопол овој драмски ансамбл ја изведе претставата „Филоктет“ од Хајнер Милер, во режија на актерот Мето Јовановски. Од ова гостување Велешкиот театар се врати со значајно признание – актерот Јордан Витанов, кој ја толкуваше насловната ролја, се закити со наградата за најдобро актерско остварување на фестивалот во Керч во особено силна интернационална конкуренција. Веќе на почетокот на оваа година се случи и премиерата на претставата „По два зајака“ од Михаил Старицки во режија на Владимир Завалјук повторно во постановка на гости од Украина и повторно на сцената на Штипскиот театар. Дека она што еднаш ќе се воспостави како релација може да се одржува со мал, но конструктивен напор, покажуваат и најновите случувања во овој домен. Имено, Народниот театар од Велес со монокоредрамата „Пијанистот“ од Алесандро Барико, а во изведба на актерот Васил Зафирчев, патува за Киев, на Фестивалот на монодрамата – престижна театарска манифестација во поширокиот регион на Источна Европа. Но, и тоа не е сè. За Киев патува и Народниот театар од Штип на Меѓународниот киевски мајски фестивал, на кој со години на ред учествуваат истакнати театри од целиот свет. Штипскиот драмски ансамбл на Фестивалот ќе ја изведе претставата „По двата зајака“, значи остварување во кое партиципирале нивните украински колеги. Инаку, на Мајскиот киевски фестивал е уште еден драмски уметник од Македонија. Станува збор за актерот Мето Јовановски, кој како толкувач на една од главните ролји во претставата „Малограѓани“ од Горки во режија на Паоло Мацели, а во продукција на Националниот театар од Подгорица исто така учествува на овој Фестивал во Киев. Дека соработката и натаму ќе продолжи, зборуваат преговорите за нови гостувања и постановки на разни пиеси од страна на украинските театарски уметници на сцените на театрите во Штип и Велес. Раководството на театарот од Велес во оваа смисла пројавува интерес тоа да биде текст од украински автор, заради што поавтентично запознавање со културата на оваа земја.

Токму последнава констатација укажува на некои од суштествените работи во меѓусебната соработка – а тоа се автентичноста, размената на искуства, унапредувањето на врските и релациите и кога е во прашање театарската, односно живата сценска уметност на мигот – да ја потврдат и во практиката вистината за ширината на културата и нејзината улога на најдобар амбасадор на некоја земја или народ. Според досега изнесеното произлегува дека иако во случајов станува збор за два наши театри од внатрешноста, сепак со задоволство може да се заклучи дека, барем до овој момент, тие успешно и достојно ја презентираат македонската театарска култура.

Што се однесува, пак, до обратната насока, исто така неоспорно е дека гостите од Украина секогаш настојувале, а во тоа несомнено и успеваат да понудат солидни и репрезентативни резултати, и покрај сета сложеност и меѓусебни разлики. За нашите театарски луѓе секако дека средбата со украинската театарска школа е ново и драгоцено искуство, бидејќи станува збор за долга традиција на ова поле и светски верифицирани резултати како во самите претстави, така и во доменот на педагогијата на театарското искуство.

Како и во многу слични ситуации, и овде помрднувањето на работите во поглед на соработката се должи на ентузијазмот и ангажираноста на конкретни индивидуи.

Во случајов, од украинска страна тоа секако е театрологот Нина Мазур, која моментално го раководи и департментот за театар при украинското Министерство за култура. Но, се разбира, со ширењето и интензивирањето на соработката бројот на ваквиот вид заинтересирани индивидуалци се зголемува и се проширува. Веќе и она што досега се постигнува на планот на театарската соработка меѓу Украина и Македонија може да служи како пример со кој се унапредува делото на модерните патувачки актери како пандан на средновековните скомрахи.

Овде го одбележуваме и гостувањето на Велешкиот народен театар во Сасари (Италија) со монодрамата на Весна Димитровска „Неван – или срцето на светот", кое се случи во текот на декември 2001 година. Иако станува збор за ревија претстави од камерен тип, сепак е значајно да се одбележи и ова презентација на актерката Димитровска како нејзин, пред сè, личен успех, а потоа и како пробив на Велешкиот народен театар на странските сцени. Освен изведбата на претставата, во Сасари се одржа и театарска работилница, на која за историјата на театарот во Макдедонија говореше театарскиот критичар Тодор Кузманов, а практични и показателни вежби за театарот на пантомимата имаше режисерот Александар Илиев.

Од 7 до 10 мај во Трговиште (Република Бугарија) се одржа Третиот меѓународен фестивал на претстави за деца „Волшебна завеса". На манифестацијата учествуваше и Народниот театар „Ј. Х. К. Цинот" од Велес со претставата „Царската ќерка У– мразулка" од Лазе Коларовски, во режија на Младен Крстевски.

Серијалот меѓународни гостувања и презентација на својата работа ансамблот на Народниот театар од Велес ја продолжува со последното свое учество на Балканскиот фестивал на претстави за деца, што неодамна се одржа во Трговиште (Република Бугарија). Всушност, претставникот од нашата земја со изведбата на претставата „Царската ќерка – мразулка" го означи крајот на оваа манифестација.

Инаку, серијата гостувања на Велешкиот театар во странство, посебно интензивирана во последните две театарски сезони, опфаќа неколку дестинации, како што се, на пример, Керч, Севастопол и Киев во Украина, Сасари во Италија, Казабланка во Мароко, Елбасан во Албанија и др., а претставите кои се најдоа на некои од овие патешествија се „Филоктет" од Хајнер Милер, „Елешник" од Југослав Петровски, „Пијанистот" од Алесандро Барико и „Неван" од Александар Илиев.

Со последново гостување, списокот на изведените дела се дополнува и со една претстава за деца, која, ако ништо друго, ја афирмира практиката на овој, како впрочем и на останатите наши театри, на својот репертоар да имаат и претстави за најмладите гледачи, односно за децата. Фестивалите, како што беше и овој во Трговиште, предупредуваат на сериозноста и одговорноста кога е во прашање овој домен на театарската продукција и за потребата од нејзино перманентно унапредување. Дека навистина и во овој домен има респектабилна конкуренција, потврдува и репертоарот на Трговишкиот фестивал со извонредните постановки, да речеме на „Бура" и „Сон во летната ноќ" од Шекспир, првата во продукција на Театарот за деца од Суботица, а втората на Шекспировото друштво од Софија, потоа претставата „Кога ќе пораснеш – внимавај!" работена според „Малиот принц" од Егзипери во продукција на театарска група од Софија и др.

Покрај театарите од Бугарија, на Фестивалот „Волшебна завеса" настапија и театри од Србија и Црна Гора, Турција и Македонија. Од причини што ова е трето издание, може да се смета дека станува збор за манифестација во зародок, која, барем засега, се ограничува на учесници од Балканскиот регион. Покрај редовниот репертоар на Фестивалот „Волшебна завеса", имаше и низа придружни театарски настани, меѓу кои ги бележиме театарските работилници на тема „Циркус", потоа тркалезната маса на тема „Образовен театар", тука е и конкурсот за детски цртежи, при што награденият труд се наоѓа на афишот на Фестивалот итн.

Интересно е да се спомне дека претставата на Велешкиот театар „Царската ќерка – мразулка", покрај фестивалскиот настап, имаше уште две други изведби во околината на Трговиште, односно во Светлен и во Попово. Изведбите беа одлично примени и беше остварена извонредна комуникација со публиката. Впрочем, интеракцијата меѓу децата во салонот и актерите на сцената е главниот двигател во приказната за принцезата мразулка. Во претставата учествуваат актерите Весна Димитровска, Алексндар Георгиев, Кирил Гравчев, Младен Крстевски и Зоран Љутков.

Од 9 до 14 април во Киев се одржа Третиот меѓународен независен фестивал на монодрамата. Учесник на оваа театарска манифестација од нашата земја годинава беше претставата „Пијанистот", авторски проект на Васил Зафирчев, а во продукција на Народниот театар „Ј. Х. К. Цинот" од Велес.

Фестивалот на монодрамата што по трет пат се одржува во Киев се вика „Видлуња", што во превод би значело ехо и одек. Одекот од оваа театарска манифестација, која има третман на независна (што значи не е финансирана од државата), годинава допира до неколку европски земји. Во Киев годинава се собраа, во принцип, мали театарски групи од земјата-домаќин Украина, потоа од Русија, Белорусија, Полска, Швајцарија, Грција, Литванија, Ерменија и од Македонија. Во врска со овој Фестивал, за нас се значајни неколку факти. Прво, претставник од нашата земја имавме и на Првото издание на Фестивалот; второ, дека со настапот на актерот Васил Зафирчев е потврдено и зајакнато реномето, односно дека преку изведбата на „Пијанистот" беше извршена достојна

презентација на македонската театарска култура. Од причини што изведбата на оваа наша монодрама уследи следниот ден по свеченото отворање на Фестивалот (пред неа беше само пригодната изведба на монодрамата „Украинска свадба“, како еден вид добредојде за гостите и учесниците на Фестивалот), таа предизвика живи реакции во овдешните театарски кругови.

Како што Фестивалот се движеше кон својот крај, малобројната екипа од Македонија можеше да се увери дека првичното позитивно мислење за „Пијанистот“ остана сè до крајот на манифестацијата. Уште повеќе импонира фактот што ласкавите оценки за нашиот драмски уметник претежно доаѓаа од негови колеги (актери, режисери и сл.) Инаку, наградата, онаа вистинската (во буквална смисла на зборот) за В. Зафирчев дојде од публиката. Во образложението се вели дека таа се доделува за „...оригиналноста на изведбата и за нејзината екстраваганција...“ Притоа, формулацијата екстравагантна можеби најсликовито го доловува амбиентот, репертоарот, но и главната струја/ток на овдешната театарска мисла и практика. Да, по сè што беше таму изведено, „Пијанистот“ останува како најкомплетен репрезент на модерниот и современ сценски сензибилитет со универзален театарски јазик кој подразбира елементи на танцов и ритуален театар, на физички театар, но и повремена употреба на говорот. Во секој случај, играта на Зафирчев беше силно експресивна и моќна. Претставата што се одигра во еден здив, исто така беше и доживеана од страна на публиката. Во потврда на погоре реченото наведуваме и мал куриозитет. Една млада дама на последниот ден на Фестивалот, пред самиот чин на свеченото затворање, на актерот Зафирчев му врачи макета инспирирана од претставата која го вклучува и самиот изведувач.

„Видлуња“ во Киев траеше пет дена и дневно беа прикажувани по четири претстави. Од вкупно изведените 21 монодрама, може да се констатира дека тие жанровски беа сосем различни. Тоа значи дека овој Фестивал се одигрува беа некоја посебна профилираност. Едноставно, тој е дел од мрежата на фестивалите на моноперформанси (сите членки на Меѓународната асоцијација на фестивали Моновистав (ИАФМ) кои дејствуваат во сите наведени земји освен во Македонија и Грција! Од останатите претстави прикажани на сцената на театарот „Колесо“ и на сцената на Театарот за млади во Киев како посебно интересни, успешни, професионално изведени, би ги издвоиле „Црниот квадрат“ на Андреј Молотков од Москва, „Инјекција на среќата“ на Володомир Смотрител од Украина (во режија на нам познатиот Евгениј Курман кој пред неколку сезони на сцената на Штипскиот театар ја постави „Танц со бракот“ според Чехов), „Контрабас“ на Игор Карас од Кишињев, „Pagliaccia“ на Моника Шнајдер од Женева....Сето ова потврдува дека во текот на петте дена имаше интензивни театарски случувања во кои спаѓаат и бројните контакти, размена на мислења и искуства меѓу учесниците и слично на тоа. Во овој контекст секако треба да се одбележи дека претставата „Пијанист“ на Зафирчев и на театарот од Велес доби понуда од Директорот на Оперниот театар од Одеса за едномесечна турнеја во повеќе градови на Украина, потоа за следниот фестивал на монодрамата во Рига, за учество на Фестивалот на танцови театри во Кил (Германија) итн.

Во овој преглед на случувања, секако свое место мора да најде и извонредно срдечниот прием од страна на македонските дипломатски претставници во Украина, во прв ред амбасадорот Владо Блажевски и првиот секретар на нашата амбасада во Киев Илија Исајловски (со сопругата Анета) на гостите од Македонија.

Во овој контекст да потсетиме дека на самиот чин на свеченото отворање на Фестивалот, пригодна реч/обраќање до гостите и учесниците на манифестацијата, покрај претставниците на Руската Федерација, Германија, Полска, Белорусија... имаше и нашиот амбасадор Блажевски.

Во своето излагање, тој посебно ја апострофира сè поинтензивната културна соработка меѓу пријателските Украина и Македонија, испорача поздрави од името на македонскиот министер за култура, Ганка Самоилова-Цветановска и ја изрази подготвеноста/созреаноста за официјализирање на односите и соработката во областа на културата меѓу двете земји со соодветен документ.

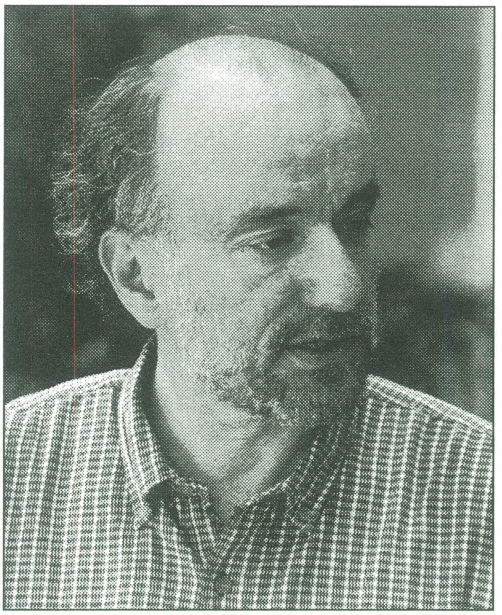
Во еден ваков првичен осврт на она што се случуваше на Киевскиот театарски фестивал на монодрамата веројатно многу нешта не се одбележани, но, впрочем, како што кажува и самото негово име „Видлуња“ (одгласи) допрва треба да се очекуваат. Тоа ќе биде и неопходната подготовка на следниот фестивал и можност за учество на некој од нашите драмски уметници според однапред дефинирани релации и сознанија...

Во периодот за кој станува збор, Драмскиот театар од Скопје со претставата „Диво месо“ од Горан Стефановски, постановка на режисерот Александар Поповски, гостуваше во Удине (Италија), како и во Подгорица (Црна Гора). На истата дестинација (Црна Гора) се најде и Народниот театар од Велес со претставата „Филоктет“. Кога сме веќе овде, да одбележиме дека во Подгорица беше реализирана и претставата „Малограѓани“ од Горки, во режија на Паоло Мацели, постановка во која една од главните ролји ја толкува и нашиот истакнат драмски уметник Мето Јовановски.

Горан Стефановски:

Во „Мала книга на стапици“ не ме интересира уметноста, туку умешноста

Овој разговор со Горан Стефановски, на негово инсистирање, е воден само околу настанувањето, значењето и објаснувањето на неговото откривање на стапиците во драмскиот текст, како професор по драматургија, односно за начинот и патот по кој одел на часовите со своите студенти, или како се пишува драма



◆ *Досега сите наши разговори како повод имале твој нов драмски текст, негова праизведба или која било изведба на некоја македонска или друга сцена. Сега првпат водиме разговор во кој повод ни е Твоја книга, и тоа од областа на твојата работа како професор по драматургија. Станува збор за книгата/учебник/помагало за сите оние кои сакаат да пишуваат драми, или, поточно, во „Мала книга на стапици“, што пред извесно време ја издаде Драмскиот институт во Стокхолм (Шведска), Ти пишуваш, низ своите искуства како професор, како се пишува драма. Каков проблем разрешуваш?*

Во почетокот работев како асистент по англиска книжевност на Катедрата во Скопје. Потоа, во 1986 година, ја почнав мојата работа на Факултетот за драмски уметности во Скопје, како наставник по драматургија на штотуку формираната Катедра по драматургија. Знаев да пишувам драми и мислев дека имам чувство за таа работа, меѓутоа, дојдов во ситација тоа што мислам дека го знам – тој мој увид – да морам да им го пренесувам на други млади луѓе кои почнуваат да се занимаваат со таа работа. Одеднаш ми се отвори еден крупен проблем што морав да го разрешувам на друг начин и независно од моето креативно пишување. Да речеме Влатко Стефановски, кој е одличен гитарист, да мора утре да почне со часови – да им предава на луѓе како се свири гитара. Не можеш на тие луѓе да им ја покажеш својата брзина, својата виртуозност, ти мора да почнеш од почеток со развивање на еден свој пристап, своја методологија.

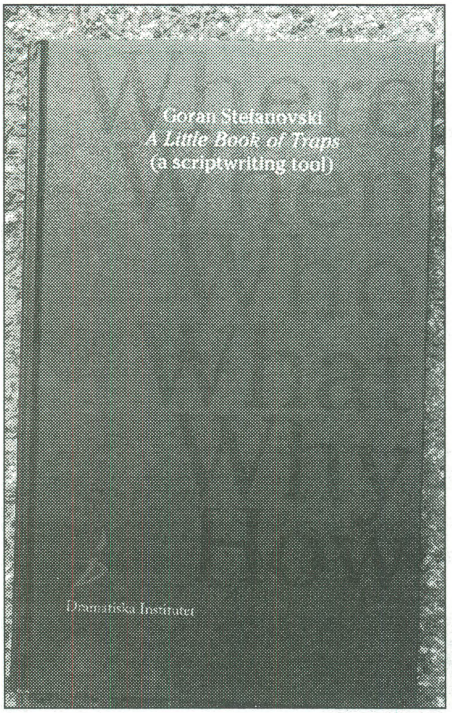
По тој долг и кривулест пат по кој се обидував да ги осветлам тие темни места по интиуција, значи од работите кои ги знаев и разбирав потстесно, во новата ситуација морав да ги осветлам и да ги развијам во нешто претворено во рационално, зашто луѓето кои зборуваат за уметноста не се подложни за дискусија.

◆ *Што во тој процес/време те привлече?*

Мене не ме интересира уметноста туку умешноста, ме интерсира занаетот, ме интересира оној дел на нашата активност што можам да го предавам, што можам да го испитувам и што можам да го разберам – а тоа е занаетот, мајсторството. Така, долги години со врвна фасцинација, десет или дванаесет, се занимавав и се борев со проблемите на драматуршкото наследство, а потоа отидов две години како визитинг професор во Шведска, каде што работев на Институтот за драмска уметност во Стокхолм. И таму интересот го насочив кон тоа моите методолошки искуства да ги приберам во една книга која е повеќе рецепт со кој сакав да напишам упатства за тоа како оној кој пишува драми самиот ќе си напише книга. Тое е еден зенбудистички принцип.

◆ *Значи ли тоа дека веруваш во „книга-рецепт“?*

Јас не верувам во книги кои се рецепт, не верувам дека со рецепти можат да се завршат работите. Мојата книга е еден вид прибор, алат со кој треба да се пристапи кон сложените проблеми на драматургијата. Да речеме, како што електричарот има фазомер со кој веднаш мери каде има и каде нема струја, како што докторот има термометар со кој веднаш мери дали организмот е заболен или не е, а има и стетоскоп со кој веднаш може да ви ги открие проблемите со дишењето. Така, ми се чини, со овој вид алат може да се види каде има и каде нема драмска енергија. Книгата е повеќе замислена како еден мал периоден систем со драмски елементи кои се, всушност, крајно едноставни. За тоа поедноставување ми требаше многу, многу време, зашто во светот на драматургијата, како и во светот кој го знаеме, има шест темни места.



◆ *Дали тие темни места се параметрите кои ги посочуваш, се шесте карти како извадени од шпил за играње кои се приложени кон книгата?*

Мислам дека секоја нарација, секоја приказна има драмски склоп и мора да почитува шест главни карактеристики, или дека секоја драмска машина има шест дела: ***каде, кога, кој, зошто, што*** и ***како***. На пример, да ја земеме приказната за Црвенкапа, која сите мислиме дека ја знаеме, а и навистина ја знаеме, но ако смениме кој било елемент на таа драмска приказна, да речеме да го промениме местото од замислената шума во друго место, во Харлем во Њујорк или тука во Ѓорче Петров, или да се случува во Трговскиот центар во Скопје, или да се случува само во главата на едно девојче, ете нов драмски систем – се менува целокупната драмска структура. Ако, да речеме, го промениме времето на дејството, ако се случува во 18 век или во идниот век, одеднаш се случува нова драма.

◆ *Што ќе се случи ако Црвенкапа ја промени возраста?*

Ако ја промениме возраста, ако таа е стара мома од 45 години, сосема се менува смислата на тој дрмски свет. Ако нејзината мотивација не е детска љубопитност како што е во приказната, туку ако таа намерно оди кај волкот и тоа го прави веќе со години, тоа се сосема нови драмски светови. Така, исто е како во светот на хемијата, каде што со менување на елементите во разни компоненти се добиваат сосема невидени нови варијанти како што се тефлони, телони и не знам што. Во модерниот свет на биохемијата, на пример, си играат со гените и утре можат да ви го променат носот, да ви ја променат бојата на кожата или на очите.

◆ *За драмската структура, значи, битни се пермутациите?*

На сосем ист начин, ми се чини, постои нешто што е генетски склоп на драма со кој вие можете со пермутации да добиете сосем нов склоп на драмски структури и нови значења. И, конечно, значењето на драмата, што е многу интересно, не зависи од материјалот. Материјалот сам нема значење. Како кој било автомобил да го возам напред, назад, во втора брзина или трета, јасно е дека автомобилот не одбира како ќе го возат. Ако вие ми го дадете „Хамлет“ или „Македонска крвава свадба“, јас можам само со начинот на кој ја водам/возам драмата, да го менувам нејзиното значење. Можам да направам комедија, можам да направам фарса, можам да направам трагедија, или мелодрама. Така, значењето не постои како фиксирана работа, значењето го менува авторот, го менува режисерот, го менуваат актерите, го менува публиката што го гледа и, конечно, го менува критиката. Ти, настрана од моите свечени потреби да напишам драма ваква или онаква, како критичар можеш да ја видиш во сосема спротивна страна, да видиш работи кои таму ги нема, да речеш „Не, ова е бесмислица“, или да најдеш добри работи во нешто што јас сум го мислел, на пример, како смешка. Така, многу ми се возбудливи тие дигитални, или рамковни потенции на драмскиот текст.

◆ *Книгата беше претставена пред студенти на Групата за македонски јазик, а ќе биде претставена и пред студентите на англиската група и студентите по драматургија на Факултетот за драмски уметности. Какво Ти е искуството од средбата со првите?*

Вчера имав презентација на книгата пред студентите на Групата за македонски јазик и книжевност. Венко Андоновски, кој е нивни професор, ме покани да држам предавање, и видов дека голем дел од тие млади луѓе се совршено добро информирани за проблемите на драмската техника. Ми се чини дека тоа е затоа што луѓето кои таму се занимаваат со предавања, имаат доста добар увид во таа работа. Таму присуствуваше и Цветан Враживирски од „Табернакул“, и се надевам дека во следниве неколку месеци ќе имам македонско издание на оваа книшка. Наесен, за време на Младиот отворен театар, чиј член на Советот сум и јас, кон крајот на септември или во почетокот на октомври ќе има промоција, а имам и голема желба да направам една мајсторска работилница во која би ги искористил принципите на оваа книшка, со која би сакал да изиграм разни драматуршки игри со кои било луѓе кои за тоа се заинтересирани. Значи, не само луѓе кои се стручно заинтерсирани за тие прашања, или се студенти по драматургија, туку и луѓе патници-намерници, независно од нивната стручна подготвеност и независно од што и да било.

◆ *Прилог кон книгата се и шест карти (како од шпил за играње) кои се дел од Твојот замислен периоден систем на елементи. Може ли да се зборува/пишува по нив?*

Мислам дека тоа веќе го образложив кога зборував за Црвенкапа. Ако го менуваш кој било од овие шест параметри и си играш играјќи со пиесата, јас барем доаѓам до заклучок дека драмите не се пишуваат, туку се прават. Да речеме ваква ситуација: двајца се голи в кревет и некој тропа на вратата, голиот маж скока од креветот и се крие во плакар, вратата се отвора и влегува

Горан Стефановски и неговата „Мала книга на стапици“

„Малата книга на стапици“ е драматуршко помагало, алат за правење драми. Таа е вовед во основните техники на драмското структурирање. Драмите не се ***пишуваат,*** тие се составуваат, се градат, се ***прават.***

Во почетокот на драмата не беше зборот, како што тоа вообичаено се претпоставува од оние кои на драмата ѝ пристапуваат превасходно како на литература. Чарли Чаплин има направено сто и педесет ефектни драмски пиеси без употреба на зборови. Кој е тогаш материјалот со кој тој го гради својот драмски свет?

Како основна единица на драмската градба, книгата го воспоставува драмскиот ***агол,*** завој, кривина, пресврт. Драмските агли се разгледуваат како примарни драмски елементи. (Во готвењето, на пример, примарни елементи се зеленчукот, месото и водата.) Овие елементи се во постојана употреба од памтивек, независно од тоа во каква комбинација и во какви рецепти се појавуваат.

Секој драмски агол е ***стапица***. Драмскиот свет е свет на стапици. Сите драмски карактери, како и луѓето, се фатени во стапици на својата смртност, борба за опстанок, мотивации, физиолошки потреби, емоции, финансии, фамилијарни ситуации, возраст, пол, раса, професија, време, место, политички уверувања, религија, итн. Основниот принцип на животот, се чини, е заснован врз постојано поставување и избегнување стапици.

Вилијам Шекспир редовно брза да отвори стапици во првите сцени на своите драми: Духот на Кралот отвора стапица за Хамлет, вештерките за Магбет, Јаго за Отело, а Ричард Трети за целиот свет. ***Драмскиот занает е занает на поставување драмски стапици.***

Како во некој замислен периоден систем на драмски елементи, постојат шест стратешки, парадигматични нивоа на драмски стапици, секое со бесконечен број примери и варијанти. Тие нивоа се: ***каде*** (стапици на место; простор), ***кога*** (стапици на време), ***кој*** (стапици на карактер; физички, психички и социјални карактеристики), ***што*** (стапици на дејство), ***зошто*** (стапици на мотивација; причини за дејството) и ***како*** (стапици на гледиште; ракурс; поглед на светот, точка на гледање).

Овие елементи во драмата се вкрстуваат во сложени меѓуодноси и создаваат комплексни структури и значења. Основниот принцип на овие вкрстувања е принципот на обратност и драмска ирониј: противречност, контрадикција, несоодветност.

Секој драмски материјал може да се „вози“ и да се пермутира низ разни нивоа. (Промената на гледиштето, на пример, го менува жанрот на драмата: меѓу трагедија, мелодрама, комедија, фарса и/или трагикомедија.) Секоја најмала промена предизвикува крупни последици по целата структура и значење на материјалот.

„Малата книга на стапици” ја издаде Драмскиот институт во Стокхолм, Шведска, каде што Стефановски работеше како визитинг-професор меѓу 1998 и 2000. Книгата е базирана врз искуствата и истражувањата на Стефановски како професор по драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје меѓу 1986 и 1998 г.

сопругот на голата жена и и носи цвеќе зашто е 15-годишнина од нивниот брак. Да речеме дека не е изустен ниту еден збор, а се наоѓаме сред крајно длабоко драматична ситуација. Чарли Чаплин има направено 150 пар екселанс драмски ситуации, а не користи зборови. Не само што мислам, туку сум и убеден дека во драмата нешто му претходи на зборот. Ситуацијата му претходи на зборот. Кога почнува ситуацијата на оваа куса сцена која ја илустрирав, има агли. Тие се кога ќе почне чукањето на врата, кога ќе се случи таа битна драмска промена.

◆ *Што се тие промени?*

Тоа се агли кои ја чуваат драмската потенција, агли со кои може да се измери драмската напнатост. Без ваквите агли нема драма. Има една многу смешна драмска наша, турска или ориентална, приказна за некој мајстор кој градел ѕидови. Го најмиле мајсторот некаде да гради куќа и тој првиот ден направил три метри совршен ѕид. Газдата бил многу среќен и весел. Вториот ден мајсторот направил уште два метри ѕид, третиот уште три метри совршен ѕид. Четвртиот ден газдата го гледа и го прашува: „Добро, а ти ќе правиш ќоше?“ Нашиот кутар мајстор почнал да плаче и рекол: „А бе газда, да ти правам прав ѕид оттука до Стамбол, ама за ќошиња не ме бива“. Е, сега, ние добро знаеме дека архитектурата се ѕидови кои во ќошиња прават одделенија и соби. Не може да се направи куќа без агол. Зошто го кажувам ова? Се имам изначитано драми во кои, да речеме, има ѕидови и ѕидови од дијалог кои никаде не скршнуваат, немаат пресврт, немаат ќош, а драмата почнува таму каде што почнува ќошот. На пример: ако ми дадете весник „Нова Македонија“ и ако отидам в поле и заврне, јас можам со тој примерок на „Нова Македонија“, отворајќи го под агол, да направам примитивна куќарка која, се разбира, нема да ме спаси, но барем малку ќе ме заштити. Важно е тоа што ваквиот примитевен агол, примитивна куќарка, во ситуација на дожд в поле, е многу поефектна од сите четири илјади километри на Кинескиот ѕид, зашто на него на дожд нема кај да се скриеш. Така, се чини дека е многу попаметно за луѓе кои прават или се обидуваат да прават драми, да земат „Лего“ коцки и да почнат да градат светови. Ќе направите ситуации во кои некоја млада девојка се мажи за некој старец, па тој ја држи дома затворена, па куќата се запалила и таа не може да побегне, па се појавува некој принц на бел коњ и ја спасува. Како што си играат и децата, многу е поважно да направите свет отколку да седите со молив и хартија и да се обидувате да цицате од прст, нешто што би го пишувале на памет.

◆ *Како Твоите студенти ги прифаќаат овие твои опити/приказни/назнаки?*

Ипо толку години работа, зашто јас сум „тепано куче“ во сите мои години, многу сум чувствителен кога ќе дојдат млади луѓе, студенти, и ќе ми кажат дека имаат писателски блок, па велат: „Малку сум блокиран“. Тоа е сосема исто како готвач да ти каже дека има готвачки блок и дека дента не знае што да зготви. Ако не знае што да готви, првата работа што треба да се направи е да се разјасни дека функцијата на готвачот не е да измислува храна, не е да измислува нови прехранбени продукти, туку да готви. За него прва работа е да отиде на пазар, пазарот обилува со милиони продукти. Или ќе отидеш во супермаркет ќе си купиш храна не за некаква кралска гозба, ќе купиш брате две јајца па ќе ги пропржиш малку на зејтин и со малку кромитче. Храната – продуктите отсекогаш биле исти. Отсекогаш имало овошје, отсекогаш имало зеленчук, месо, млеко и јајца. Тие продукти ги користеле и старите Грци, како што ги користиме и ние денес. Истите елементи ги има користено Еврипид, како што ги има користено и Дејан Дуковски. Тоа е наполно истата „храна“ која, се разбира, се менува од век во век. Во различни рецепти вие таа храна можете да ја подготвите по француски урнек, по кинески урнек, по македонски урнек, по турски урнек, по каков што сакате. Така, мене не ме интересираат софтверските апликации, мене не ме интересира надградбата, не ме интересираат рецептите по кои се подготвува храната. Мене ме интересира препознавањето на основните состојки на таа храна. Ако вие не знаете да излупите кромид, вие нема да го знаете основниот принцип на манџа, зашто, во секоја манџа има кромид. Според истите принципи, основните состојки на секоја драмска машина се овие шесте параметри за кои зборувам: ***каде, кој, кога, зошто, што*** и ***како***.

◆ *Говориш за основните постулати, а каде почнуваат мистериите?*

Тука нема некои посебни тајни. Тие се основните постулати. Она што е, на пример, многу битно за секој рибар, е да знае како се поставуваат мамките, на кој црв или кое лепче „фаќа“ рибата. И тука, се разбира, почнуваат големите мистерии, големите тајни. Големата тајна на готвењето, да речеме на баба ми, е кога таа ќе речеше „па добро, ќе додадеш малку сол“. Е, тоа малку сол, ја содржи големата тајна на нејзиниот одличен грав. Или во партијата шах нема никакви, ама баш никакви мистерии околу тоа како се движат фигурите. Шаховските фигури се движат по многу егзактен

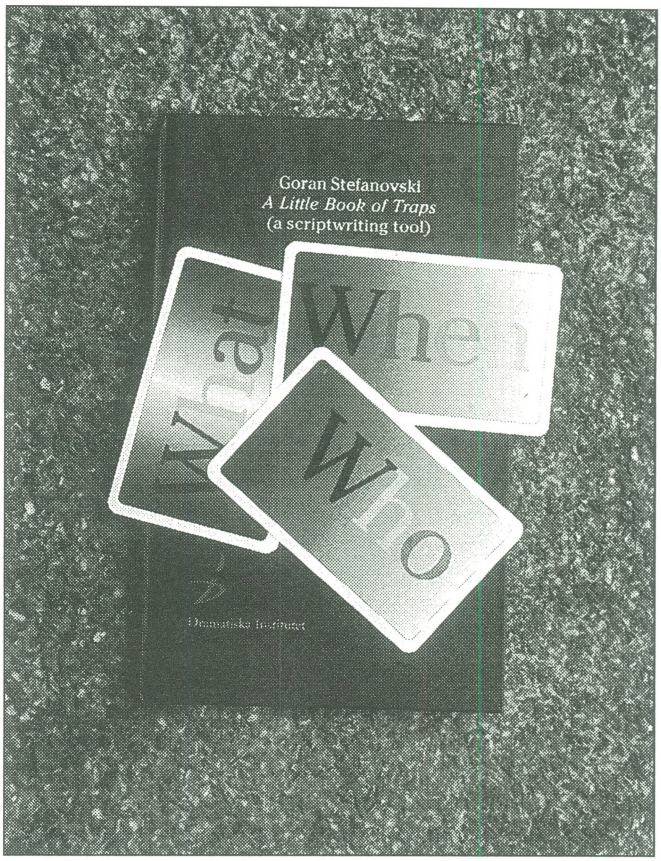
принцип.Тука нема што да се разговара. И отворањата на почетоците на партијата се испитани можности кои постојат и во книгите и, едноставно, само треба да се научат. Тоа е исто како прашањето на таблицата за множење. Децата на 7-годишна возраст ги учиме да ја научат таблицата за множење, без да им објаснуваме зошто е тоа неоходно. Има да знаат колку е два по два и готово. Исто како што е неопходно за секој балетан да научи да ги развие своите мускули за да може да постигне неверојатна пируета. Тоа е неопходно и за секој спортист – со постојани склекови и вежби да може да постигне спортски рекорд. Апсолутно е неопходно секое дете да ги научи правилата на таблицата за множење.

Ја спомна таблицата за множење, колку неа ја примени?

Мислам дека ова со кое овде во книгава се занимавам, е една таблица за множење на драмските елементи.

Таа таблица на множење, нејзината примена, или точноста на таа таблица, веројатно се множи и со времето. Твојот текст „Диво месо“, во режија на Слободан Унковски во Драмскиот театар во Скопје, беше најзначајна, најнаградена претстава во некогашниот југословенски театарски простор. Од пред година и пол, „Диво месо“ пак е на сцената на Драмски, во режија на Александар Поповски, со нови актери. Пак претставата во минатата година беше најнаградена на МТФ „Војдан Черноџински“, и пак е релевантна, веќе гостуваше во Париз, Франција, на БИТЕФ во Белград, Србија, во Удине, Италија, во Подгорица, Црна Гора, по некој ден – на 25 мај, ќе ја види и публиката во Виена, Австрија... Сепак, не би го завршила разговорот без твојот одговор за неа, за интересот за неа и нејзината релевантност во времево?

Да, да, да. За жал, таа претстава сега е акутна и релевантна на начин кој мене воопшто не ми е драг. Во истириска смисла не ми е драг. Јас ова го имам кажано и порано, но и сега ќе го повторам: кога го пишував тој текст мислев дека се однесува на минатото, а сега гледам дека се однесувал на иднината. Тоа е напишано и во програмчето за нововo „Диво месо“. Мислев дека доаѓањето на фашизмот на Балканот е нешто што е завршен историски процес, и дека ние можеме само од птичја перспектива да се осврнеме на тоа како им било тешко на нашите родители. Одеднаш се покажа дека ние треба да расправаме за тоа како им е тешко на нашите деца, или како ќе им биде тешко на нашите внуци. Во која смисла? Во таа што одеднаш така историски се извртеа работите во оваа кутра земја, што ние сме одново пред налетот на една многу жестока сила која се вика нов светски поредок. Во тој налет одамна сме слушале дека крвари целиот трет свет, меѓутоа еве сега тоа ни се случува и нам.



Прилог кон книгата се и шест карти (како шпил за играње) кои се дел од замисленият периоден систем на драмски елементи

Јас не мислам дека само новиот светски поредок е задолжен за нашиот јад и чемер, туку дека ние во голема мера си ги предизвикуваме сопствените проблеми. Нашата сопствена нерешителност не ни дава да се справиме, како единствена снага, со историските налети. Меѓутоа тоа е една огромна тема и за следни драми и за следни разговори со тебе.

П.С. Разговорот е водем на 14 мај, во Скопје, крај новосредениот Кеј на Вардар, наспроти Каменият мост, а е договорен на 25 април, по третата изведба на „Диво месо“ во Театарот „Свети Ѓорѓи“ во Удине, Италија.

Разговорот го водеше
Лијана МАЗОВА

Александар Алексиев

Егзалтирано сведоштво за Селци и селчани

Милан Прангоски: „Селци, темнини и светлини“, Струга, 2002 година

Љубовта кон родното огниште е иманентна човечка особина, сеедно дали тоа се наоѓа во некое преубаво или дури од Бога заборавено и зафрлено планинско село, во некој град или гратче. Оваа благородна и исконска поврзаност на човекот со родното огниште, со сопствените корени, а тоа значи со татковината, е во директен сооднос со условите и околностите во кои се нашол тој, втурнат во потрага по корка горчлив печалбарски леб или соочен со секојдневни зулуми и грабежи, бил присилен да побара засолниште под туѓа стреа, најчесто во сооседните, но и во далечните прекуокеански земји.

Притоа, колку што е повеќе оддалечен од родниот крај или му е оневозможено да се врати во него, љубовта кон родната грутка прераснува во носталгија која како сенка го следи сè до крајот на неговата животна врвица, а не ретко таа се трансформира и во моторна сила којашто го поттикнува не само да копнее, да мечтае за татковината, за сопствениот поробен народ, туку и да се бори, сеедно со перо или со пушка, за неговото ослободување.

Тоа е случај со безброј откорнатици од родната грутка, особено во западниот дел на Македонија, каде што се наоѓа и Селци, родното село на Војдан Чернодрински и Арсени Јовков, но и на многумина современи наши творци и интелектуалци.[1] Ќе спомнам само некои од нив: Цветко Мартиновски, раскажувач, Ристо Аврамовски, композитор, Спасе Нелов, режисер и автор на повеќе радио и телевизиски драми и емисии, д-р Крсто Георгиев, истакнат хирург и прв претседател на селечкото роднокрајно друштво „Пријатели на Малесија“. Не треба да се превиди и буринчанецот Младен Мартинов – Бурински, автор на неколку драми на македонски јазик, објавени и изведувани меѓу двете светски војни, следбеник и почитувач на Војдан Чернодрински.[2] Селци од Буринец го дели само Селечка Река, па во минатото заедно делеле и добро и зло, а најчесто зло. Секогаш кога било ограбено Селци, му се случувало истото и на Буринец.

Плејадата истакнати револуционери, и тоа уште од периодот кога се поставувале темелите на Внатрешната македонска револуционерна организација, па преку Илинденското востание во кое Селци учествувало со две чети, го надополнуваат пантеонот од заслужени селчани. Но него го заокружуваат исто толку херои и борци од Народноослободителната војна, во која масовно учествуваат и селчани, соочени не само со италијанските окупатори, туку и со нивната продолжена рака – качачките и балистички банди, „крвопијци Арнаути“, како што ги именува Војдан Чернодрински.

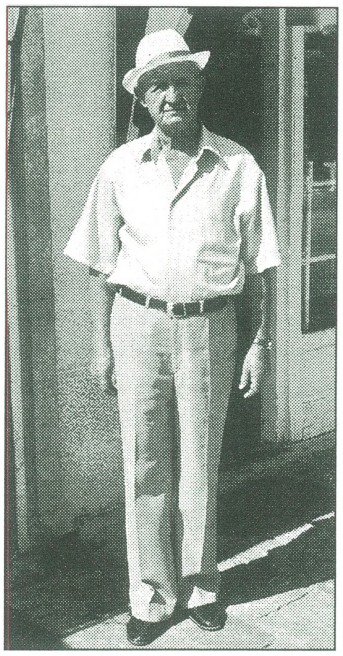
На сите овие творци по потекло од Селци или Буринец, на сите борци и вистински македонски патриоти од кои многумина ги положија и животите на олтарот на татковината, селчанецот Милан Прангоски им го оддава заслуженото признание во хрониката за Селци и селчани, објавена под симболичниот наслов „Селци, темнини и светлини“, но спомнува и не мал број анономни жители на Селци коишто со право дефилираат низ оваа хроника, всушност негови современици.

Заслужува пофалба и неговиот обид на љубопитниот читател да му го предочи историскиот развој на Селци и неговата околина, и тоа уште од првите зачувани документи, па сè до деновите на слободата, но и по неа, вклучувајќи ја и колективизацијата и постепеното раселување на Селци. Не помал простор е резервиран и за географските и демографските карактеристики на Селци, за неговиот пребогат фолклор, народните обичаи, слави и празници, свадби и веселби, сè што всушност го сочинува реалниот живот, и тоа во еден подолг период. Доминантно место во

[1] Александар Алексиев: „Селчаните Чернодрински и Јовков – два неодминливи столба на македонското националноослободително движење, уметност и журналистика“, „Потрага по традиција и континуитет“, (Литературно-театролошки истражувања), „Гоце Делчев“, Скопје, 2001 година.

[2] Александар Алексиев: „Драмските обиди на Младен Мартинов–Бурински“, „Низ литературното минато и сегашноста“, Култура, Скопје, 1984 година.

неговата хроника зазема и незибежното печалбарство како единствена можност за поминок во овој преубав, но сепак сиромашен крај, и тоа посочувајќи и конкретни примери, како што е случајот со неговиот дедо кој заминал, но не се вратил од Америка. Всушност, во прашање се повеќе блескотни мониста што го сочинуваат ѓерданот на катадневната борба за преживување и опстанок на овој отсекогаш бришан простор, на оваа наша балканска ветрометина, безброј пати черечена и прекројувана, ограбувана и поробувана, но никогаш непокорена. Најискрено се надевам и посакувам тоа и овојпат да се случи, и покрај сите луњи што беснеат околу нас.



Милан Прангоски

Интересен е уште еден сегмент инкорпориран во оваа хроника, а тоа е животописот на потесното семејство на нејзиниот автор, и тоа проследен низ премрежјата на неколку генерации, од дедо и прадедо, како што се вели, па сè до оваа, последнава, во која доминираат лекари, но и првиот парламентарец од Селци.

Меѓутоа, авторот на оваа хроника ниту е историчар, ниту е професионален истражувач или писател чие основно орудие е перото. Тој е, како што вели самиот во кусата автобиографска белешка, дипломиран економист, а во моментот и пензионер. Но, поттикнат од примерот на неговите славни селчани, и тој се обидел да се фати во преграб со времето што неповратно одминува и тече, па ако не се сопре и заузда, макар со пишан збор или на друг начин, зад себе остава само празнина и заборав.

Се разбира, запознавајќи се со оваа негова хроника, а и со нејзиниот автор кого сè до скоро не го познавав, иако не еднаш сум престојувал во Селци, и тоа не само како еден од организаторите на прославите по повод јубилеите на Војдан Чернодрински и Арсени Јовков, туку и како долгогодишен истражувач и афирматор на нивниот животен и творечки пат, си ја дозволувам слободата да посведочам дека селчанецот Милан Прангоски ниту претендира, ниту се споредува со веќе спомнатите славни селчани.

Но и покрај сè, а тоа е веќе моја констатација, сепак меѓу нив постои одредена блискост, како и меѓу многу други селчани. Ако ништо друго, таа, најверојатно, се должи на истиот извор од кој во детството и младоста се напојувале со неизмерна љубов кон родното огниште, кон родната грутка. Па оттаму произлегуваат и неизбежната идеализација и глорификација на сè што е поврзано со Селци и селчани. Но тоа не е израз ниту на егоизам, ниту на самољубие, иако гордоста, цврстината, упорноста, храброста, но и гостољубивоста се доминантни нивни карактерни особини.

Со каква топлина, воодушевеност, но и загриженост, уште во 1897 година, тогаш премладиот Чернодрински, го опишува своето родно село, можете да се уверите и од одломката од неговиот расказ „Башибозуци“, што Милан Прангоски ја објавува „Наместо вовед“ во својата хроника за Селци и селчани. А овој негов единствен и незавршен расказ, е еден вид парадигма за севкупното негово драмско творештво, но и за театарската активност, исполнет, со повик за бунт, за отпор, па дури и за одмазда! На тоа доволно укажуваат и насловите на неговите драми: „Зло за зло“, „Од глаата си патиме“, „Духот на слободата“ и др.

Затоа и по овој повод, на некој начин се чувствувам обврзан да фрлам макар грст дополнителна светлина токму на овој расказ, кого, секако не случајно, го забележал и Милан Прангоски, па му обезбедил почесно место во неговата хроника.

Тој започнува со ретко ивентивен опис на убавините на Селци, но на бугарски литературен јазик. А тоа е повеќе од разбирливо, зашто неговиот мајчин јазик сè уште бил немоќен да ги изрази сите нијанси и суптилности, сеќавајќи се за раскошната убавина, за прелестите на родната грутка од која веќе седум години насила бил откорнат, бегајќи од качачките зулуми и уцени, по неуспешниот обид на неговото семејство да се засолни во Охрид. Меѓутоа, истиот момент кога во овој расказ ќе се појават неговите главни ликови, а тоа се неколкутемина селани, означени со вистинските нивни имиња и презимиња (Мојсо Огненов, Веле Кузманов, Петар Блажев и др.), нивниот лаф-муабет, односно дијалог, веќе е на мајчиниот говор. Притоа, индикативно е што Чернодрински почувствувал потреба со посебна фуснота да објасни зошто го прави тоа.

Основната причина била „да им овозможи на таканаречените прости Македонци полесно да разберат, а на учените да проговорат на наречјето на нивните мајки, зашто тие последните не можат да разберат што зборуваат нивните синови, па дури можат да се натажат, зашто нивниот труд од 10 до 12 години, употребени да ги научат да зборуваат, отишол попусто“. Притоа, подвлекува дека и самиот не го знае добро правописот на македонското наречје, но и покрај тоа решил да пишува на „мајчиниот јазик“.

А како можел да го знае правописот на мајчиниот јазик, кога тој правопис ќе биде кодифициран и

усвоен дури на 7 јуни 1945 година? И не само што уште тогаш младиот наш драматург ја чувствувал разликата меѓу бугарскиот и неговиот мајчин јазик, и тоа сред Софија, туку и разликата меѓу бугарскиот и македонскиот етнос.

Во истиот расказ, еден од неговите соселани вели: „И тие маки со години ги трпиме ние, Македонците!“ Уште по бескомпромисен е Чернодрински во драмата „Македонска емиграција“, завршена истата таа 1897 година. Тоа е, всушност, првиот позначаен негов драмски текст пред „Македонска крвава свадба“ (1900). Инаку, во прашање е автобиографска драма, или, поточно речено, спонтан горчлив изблик на револт и презир упатен не само кон бугарските властодршци, означени со нивните вистински имиња, туку и кон грст македонски вртиопаши кои со најперфидни средства, поткупувања и заплашувања, ќе го засеат црното семе на раздорот меѓу многуилјадната македонска емиграција во Бугарија. Станува збор за забраната и разбивањето и на првата, но и на втората обновена „Млада македонска книжевна дружина“, која започна да го издава списанието „Лоза“ (1892). Во него, пак, дојде до израз фонетскиот правопис и употребата на меките македонски консонанти К’, Г’, Н’, Л’, означени со апостроф, но и инфилтрацијата на повеќе македонизми во лексиката. Во објавените текстови, пак, не беше тешко да се насети не само македонскиот **политички**, туку и македонскиот **национален** сепаратизам. А тоа не е исто.

Затоа, во првиот налет беа затворени и екстрадирани во Македонија како турски државјани организаторите на „Младата македонска книжевна дружина“ и на „Лоза“: Дамјан Груев, Петар Поп Арсов и многумина други, кои веќе следната година во Солун ги поставија темелите на Внатрешната македонска револуционерна организација. Во вториот налет беа неутрализирани истакнатиот македонски журналист Коста Махов и неговата обновена „Млада македонска дружина“ (1894), но не и најмладиот наш „лозар“ Војдан Чернодрински, кој уште во 1892 година, плашејќи се да не биде вратен во татковината на дофат на качачките банди, емигрира во Србија. А тогаш сè уште беше ученик. Но тоа, воопшто не му пречело по враќањето да го формира литературно-театарскиот кружок „Македонски зговор“, тој никулец на современиот наш театар, кој започнувајќи од 1895 година полесно се осамостојува, продолжувајќи го патот што го трасираа „Лоза“ и „Лозарите“.[3]

Но, да се вратам на драмата „Македонска емиграција“, која мошне рељефно ги отсликува токму овие драматични настани. Во неа тој, меѓу другото, вели:

„Нас не нè загрозува иста опасност со Бугарија. Нашата е многу поголема. Ако Бугарите или кој било друг народ се плаши да не ја загуби својата слобода, тоа ние се плашиме да не го загубиме своето име, се плашиме да не умреме засекогаш. Нашата слобода, нашето име, нашиот живот се одземени. Тие се во рацете на други, а не во нашите. Нашите дедовци, притеснети од богзнае какви околности, го загубиле она без кое не можеме да вирееме... Нашите татковци не беа во состојба да ја заштитат својата чест, својата слобода, својот имот, своите права. Но ние, нивните синови, треба да си го земеме татковото, треба да ја земеме слободата, да го повратиме имотот, треба одново да ги добиеме загубените права, со еден збор треба да го поправиме разурнатото здание, нашето огниште!“

Секако, не случајно и овојпат поентата е родното огниште, она во Селци, на родната грутка, во татковината. Ќе приведам уште еден ламент на младиот Чернодрински:

„Ej, слободо, слободо! Така ли ќе те добиеме? Со тие кои повеќе го сакаат раздорот одошто обединувањето? Но ништо. Не смееме да потклекнеме! Мракот е густ! Треба да се распрсне! Таму! Во тоа се состои прогресот. Неупатени многу! Тие не се подлеци. Но стануваат орудие на подлите! Готовани што личат на трутови. Тие се бесполезни. Смрт за нив! Тие се изворот на секое зло! Обединување – вика секој, а раздор и несогласување постои! Срамота! Напред во татковината! Таму ѝ е местото на секоја интелигентна сила!“

Патетичен е, секако, овој негов ламент, но не може да му се оспорат искреноста и чесната намера! И тоа поради ноторниот факт што тој како директен учесник во сите овие манипулации со македонската емиграција, лично ги знае вистинските виновници. И не се женира и да ги жигоса и посочи:

„Гледате ли господа во што е работата?“ – им се обраќа Чернодрински, овојпат под псевдонимот Изворски, на своите истомисленици. „Стамболов ни ја растури Дружината.[4] Но, штом падна тој, ние ја обновивме. Господата од правителството, пак сакаат да ни ја растурат. Зошто, да видиме, Стамболов ја згази оваа Дружина? Зар не затоа зашто таа застана на самостојна почва, нели затоа што таа не подлегна на него-

[3] Александар Алексиев: Драмско сведоштво за дејноста и разбивањето на „Младата македонска дружина“, „Основоположник на македонската драмска литература“, I издание, 1972, Мисла.

[4] Стефан Стамболов (1954-1895) е министер претседател на Кнежество Бугарија од 1887 до 1894 година. Води протурска политика со цел да се обезбеди дејствувањето на бугарската Егзархија во Македонија. Сменет е во 1894 година со крвави демонстрации, а убиен е следната година од Македонецот Хаљо.

вото влијание? Зар тој не ја растури бидејќи не сакаше да биде орудие во неговите раце? Да, тоа беше најважната причина да се згази „Младата македонска дружина“ во 1892 година. Истото го гледаме и денеска. Бидејќи правителството знае дека и оваа дружина не може да стане негово орудие, прибегнува кон истите средства. Ги поттикнува своите партизани Македонци да основаат ново здружение, да започнат да работат однатре, да направат расцеп, да ја парализираат Дружината... Ќе остане македонското здружение кое правителството ќе го влече за нос како што ќе посака!“

И тоа и се случува. Новото македонско здружение го зема името „Санстефанска Бугарија“, иако и тоа е со краток век. Зашто нема поддршка од многуилјадната емиграција во Бугарија.

Оттогаш и започнуваат поновите македонски голготи, македонскиот од по маките, а тој, со помал или поголем интензитет, трае сè до денеска. Познато е дека насекаде и отсекогаш во секое жито има и какол, а го има денеска и во нашето. И тоа не се прости Македонци, како што би рекол Чернодрински, туку учени и преучени! Зошто? Одговорот го дава Чернодрински.

Но и ова не е сè. Зборувајќи за расказот „Башибозуци“, сакам да укажам дека тој има уште една мошне значајна димензија. Тој, меѓу другото, е и сведоштво за автохтониот, за самородниот карактер на нашето националноослободително движење. Неговото дејство е лоцирано непосредно по избивањето на Грчко-турската војна во 1897 година. Оваа злокобна вест во Селци ја донесува Мојсо, кој се враќа од Пазар. Целото село се возбудува, иако границата е далеку од Селци, а тогашната е уште подалеку. Се наоѓа меѓу Олимп и Катерини. Тоа е, всушност, етничката граница меѓу Грција и Македонија. Зошто толку многу се возбудуваат селчани? Затоа што многу добро им е познато дека секогаш кога ќе избувне војна, покрај регуларната турска војска, ќе се кренат и башибозучките орди кои ќе започнат да ги опустошуваат христијанските македонски села само затоа што и тие, како и Србите или Грците, се христијани.

А пред Велиден е. Секоја куќа веќе се варосува и чисти, се шие нова празнична облека, се купуваат нови чевли или опинци да се подноват за празникот. Кој колку има и колку може. А Мојсо, покрај другото, има намера веднаш по велигденските пости да прави свадба, да ја задоми ќерка си. И сега, одеднаш, ете ти, несреќа! Како гром од ведро небо! Неа прв ќе ја најави селскиот полјак, арнаутот Шабан, кого го плаќаат и преплатуваат за да ги варди од крадци и разбојници. А

Пред спомен-плочата во с. Селци:
Александар Алексиев, Владо Малески,
Ети и Стојан Чернодрински, Драги Тозија (1975)

и тој самиот е разбојник, па пред да замине на џен, ќе бара и пари и севозможни други подароци, а може и да обесчести некоја млада невеста или девојка, што било чест случај тогаш.

Постарите селани на тоа реагираат понизно: „Е, царство им е! Што сакат, то прает!“

„Ама то царство го крепиме ние... Да имаше педесетина души ко поп Цветко (а тоа е таткото на Војдан), да видиш ти али ќе стапне турска нога во нашето село, ама нали сме си овчички сите, си тргаме... Да се караме, да се биеме помеѓу нас мојме, а за Турци не мојме!“[5]

Се сеќаваат за уште неколку подвизи на попот и попадијата, сè со цел помладите селчани, коишто веќе се организирани, да ги принудат постарите да им се приклучат во заедничкиот отпор против насилниците.

Но, додека тие сè уште зборуваат за „волкот“, ете го волкот на врата! Се појавува полјакот Шабан, проследен од лаењето на селските кучиња. „Како кај животните чувството на приврзаност кон нивните сопственици да беше толку силно, така што сакаа да ги заштитат од несреќи!“ Тоа е последната реченица на овој расказ, која укажува дека тој не е завршен. И не е, зашто истата оваа 1897 година расказот „Башибозуци“ тој го трансформира и го доразвива во пиеската под наслов „Крвава свадба“, изведена на денот на словенските просветители Кирил и Методиј во Софија. Според тоа, оваа пиеска е еден вид претходница на прославената „Македонска крвава свадба“ изведена во 1900 година во Софија.[6] Но, таа веќе не е крвава селечка свадба, туку македонска, иако крајот на оваа пиеска е речиси ист со крајот на трагедијата „Македонска крвава свадба“. Поинаква и поразвиена е и нејзината фабула, иако и таа се потпира врз реален настан.

[5] Најверојатно од скромност, Чернодрински сопствениот татко од Ѓурчин, а како поп Георги, го преименува во Цветко.

[6] Александар Алексиев: „Дали трагедијата „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински има свој претходник, „Потрага по традиција и континуитет“, Гоце Делчев, Скопје, 2001 год.

Во секој случај крвавата свадба, сфатена како симбол или како митема, сеедно, на севкупното македонско национално опстојување, е потрајна преокупација на Чернодрински, што сведочи за исклучителната негова надареност, иако тој за себе мислел дека не сторил ништо друго, туку дека само ја препишал тогаш сè уште ненапишаната крвава историја на Македонија. И тоа кога поспособните од него не сакале да го сторат тоа!

Неколку свадби се инкорпорирани и во хрониката на Милан Прангоски. Но, за разлика од оние крвавите на Чернодрински, кај него тоа се првата свадба во Селци во слобода и онаа на д-р Георгиев, исто така во Селци. Случајно совпаѓање или поведување по Чернодрински? Во секој случај – интересно!

Прангоски споменува уште една целосно селечка „Македонска крвава свадба“, а тоа е изведбата на оваа трагедија од автор кој е од Селци. Актерите-аматери, исто така се селчани, а изведбата се случува токму во ова село. Зачувани се и две фотографии од оваа изведба, иако изјавите на некои од нејзините учесници се разликуваат и си противречат и кога се во прашање годината и денот на изведбата, но и кој и што играл во неа. Тоа не е ни малку чудно, зашто оттогаш изминале повеќе децении. Сепак, неоспорни се наведените факти, и тоа дека „Македонска крвава свадба“ навистина е изведена во Селци и дека селчани не успеале да убедат и охрабрат ниедна селчанка да настапи во оваа трагедија, што малку ме изненадува, познавајќи многу селчани и селчанки и сè што сториле во минатото, па и денеска. Па, во ова орловско гнездо, не една генерација секогаш успевала да одгледа во своите пазуви по некој славен селчанец, а овојпат дури ни една актерка, па мажи ја прифатиле улогата на Цвета и другите женски ликови, и тоа максимално редуцирани, најверојатно поради нивната патријархалност.

На сличен начин „Македонска крвава свадба“ е изведувана и во Прилеп, но во далечната 1921 или 1922 година., Сепак, улогата на Цвета ја толкувала Тодорка Бицова, додека другите женски улоги ги изведувале момчиња.

Но, шегата настрана. Сепак, барем што се однесува до зачуваните фотографии, како најреален доказ дека е изведувана „Македонска крвава свадба“ во Селци, повеќе е од сигурно, а и на двете се гледа снег, дека ни едната, ни втората, не потекнуваат од зимата 1941/42 година, како што се сеќава Милан Пранговски. Ниту се снимени на денот на Мала Богородица, односно на 21 септември 1941 година, и „тоа сред белден, на ливадата зад црквата на Селци“, каде што и била изведена „Македонска крвава свадба“, како што тврди информаторот на Јелена Лужина, Злате Пејоски.[7]

Тие не се поврзани ни со прославата на Илинден во Селци во 1942 година и со нејзината изведба по повод овој празник, кога селото било опкружено со кордон од партизани, како што нè уверува информаторот на Ристо Стефановски, односно на Коста Поповски, во статијата објавена во „Вечер“, повикувајќи се на сеќавањето на Крсте Јовкоски.[8]

Повторувам. Станува збор за зачуваните фотографии, зашто оној што го толкува заптијата е облечен во комплетна италијанска униформа, па дури со пендрек и италијанска пушка, а наоколу снег. Тоа укажува дека и двете фотографии се снимени во текот на зимата 1943/1944 година, што е и најреално, доколку макар најповршно се проследи развојот на партизанското движење во овој регион, односно неговата кулминација по капитулацијата на Италија.

Не може да се исклучи ни можноста дека праизведбата на „Македонска крвава свадба“ се случила преку летото на 1943 година, сеедно на Илинден или на Мала Богородица, а онаа што е „овековечена“ на фотографиите, е зимата на 1943/1944 година, зашто, сепак, не е во прашање „средновековен миракал кој не се репризира, ниту било планирано да се репризира!“[9]

Ова воопшто не ја деградира изведбата на „Македонска крвава свадба“ во Селци, а уште помалку масовното учество на селчани во НОБ.

Кога веќе се задржав на изведбата на „Македонска крвава свадба“ во Селци и на контроверзите што ја следат, треба да се има предвид дека оваа од поодамна легендарна трагедија, буквално ја преплави, да не речеме, ја запали веќе окупираната Македонија, а посебно е интересно дека преку Селци таа продре и во Западна Македонија, анектирана во фашистичка Италија.

Дотолку е необјасниво зошто во првиот покомплетен обид да се проследат изведбите на „Македонска крвава свадба“ од 1900 до 1998 година, во инаку ретко студиозно подготвениот Зборник „'Македонска крвава свадба' – сто години подоцна“, е пропуштен овој период, а со малку поголем напор можел да биде опфатен и периодот од 1918 до 1941 година, штом речиси е невозможно да се проследат нејзините изведби од страна на многубројните македонски аматерски трупи во Бугарија. Вака, скале или не, произлегува дека „Македонска крвава свадба“ е изведена 1900 и 1941 година, и тоа во Селци.[10]

[7] Ј. Лужина: „Македонска крвава свадба“ – сто години подоцна“, Зборник, Матица македонска и ФДУ, Скопје, 2000 год., стр. 48, 49.
[8] Ристо Стефановски: „Театарските придонеси на Војдан Чернодрински“, Симпозиум посветен на животот и делото на Чернодрински, Дом на културата, Струга, 2001, стр. 73, 74. Во истиот текст погрешно е наведена годината на изведбата на „Македонска крвава свадба“, зашто во цитираната статија во „Вечер“ фигурира 1943 година, а не 1942.
[9] Цит. оглед на Јелена Лужина, стр. 48.

Изведба на „Македонска крвава свадба" во с. Селци

Имајќи предвид дека е во прашање период кој опфаќа еден од сегментите на Театарот на отпорот во Македонија, чиј врв несомнено е Партизанскиот театар, само патем ќе потсетам каде и кога „Македонска крвава свадба" е изведувана за време на бугарската окупација во Македонија, и тоа против волјата на бугарската окупациона власт, затоа што таа не дозволи дури ни нашите битови драми да бидат изведувани на јазикот на кој се напишани и веќе изведувани. Исклучок е само Антон Панов, кој дозволи неговите „Печалбари" да бидат преведени на бугарски литературен јазик, па затоа и беа изведени од бугарскиот Народен театар во Скопје. Затоа, пак, аматерските театри ширум Македонија, продолжија да ги изведуваат „Печалбари" на народен говор.

Први во новосоздадените услови на „Македонска крвава свадба" ѝ се оддолжуваат прилепчани. Уште во текот на мај 1941 година, штотуку формираното спортско друштво „Гоце Делчев", ја изведува оваа трагедија. Тоа е случај и со меѓувоениот период, иако тогаш ги следат и битолчани (1919).

Во септември 1941 година „учениците од струмичката гимназија, ја изведуваат истата пиеса на иницијатива на професорот Крум Тошев во салата на монополот. Се знаат и изведувачите, како и тоа дека Крум Тошев е отпуштен од служба. Спортскиот клуб „Југ" од Битола, на првиот ден на Божиќ во 1941 година, ја изведува „Македонска крвава свадба", во режија на Павле Павлески.

Театарската аматерска трупа при читалиштето „Пејо Јаворов" во Гевгелија ја изведува „Македонска крвава свадба" во средината на февруари. Цвета ја толкува Стојка Цекова, а главните машки улоги – Јанко Чолаков и Д. Григоров (Митко Зафировски), кој и ја режира оваа пиеса.

Во почетокот на 1942 година „Македонска крвава свадба" е изведена и во Кратово.

Во средината на 1942 година, Марија и Војдан Чернодрински повеќе месеци престојуваат во Прилеп кај роднини преселени од Селци по Првата светска војна. Иницијатори за оваа посета се група театарски аматери кои сакаат да ја изведат оваа пиеса со негова помош. По подолги подготовки, а поради доцнењето на костимите што им ги ветил Чернодрински од сопствениот фундус, премиерата се одржала на 21 јануари 1943 година, според сеќавањата на учесниците во нејзината изведба, а според печатот – на 31 јануари. Само од првите две изведби бил собран приход од 50 илјади лева, наменет за сиромашните ученици од Прилеп. Марија и Војдан не присуствувале на премиерата.

[10] Александра Бошковска: „Македонска крвава свадба" – театрографски податоци, Зборник „'Македонска крвава свадба' – сто години подоцна". Приредила Јелена Лужина; стр. 391–402.

Зачувана е фотографија со имињата на сите учесници. Режисер е Чернодрински.

На 5 март 1943 година во салонот на киното „Балкан“ во Битола, од страна на истоименият спортски клуб, изведена е „Македонска крвава свадба“. Но, овојпат, изведбата е под покровителство на командантот на дивизијата и помошник областен управител – Христо Миладинов. Приходот е наменет како зимска помош за германските војници на Источниот фронт. Зачувана е плаката од истата изведба од 28 март 1943 година којашто го најавува присуството на авторот на пиесата – Војдан Чернодрински.

Истата година „Македонска крвава свадба“ е изведена и во Охрид. Иницијатор и нејзин режисер е писателот Радослав Петковски. Зачувана е фотографија со сите учесници во нејзината изведба.

На 7 март 1943 година спортскиот клуб „Македонија“ ја изведува „Македонска крвава свадба“ во Св. Николе. „Македонска крвава свадба“ е изведена и во Крушево, но не е регистрирана нејзината изведба во Скопје, иако и овде дејствуваат повеќе културно-уметнички и спротски друштва, како што се: „Браќа Миладиновци“, „Горски“, „Шар“, „Македонија“ и др. Основната причина за тоа е зголемената будност на полицијата и воопшто на окупаторската власт, иако во не мал дел од нивните раководства беа инфилтрирани прогресивно ориентирани поединци.

Впрочем, уште во една од првите изјави на директорот на бугарскиот Народен театар во Скопје, Стоил Стоилов, кој сè уште не ја беше започнал својата дејност, меѓу другите обврски што стојат пред овој театар, изречно се наведува и следново:

„Бугарската прекрасна уметничка реч е едно од најголемите богатства на нашето духовно сокровиште. Според тоа, таа треба да биде претпазена од **дијалектните нијанси** (подвлекол А.А.). Ете зошто Бугарите од новоослободената Македонија, кои во продолжение на повеќе од дваесет години беа лишени од можноста да зборуваат на својот роден јазик, ќе имаат можност брзо да свикнат со нашата уметничка реч, која, впрочем, тие ја носат во својата крв...“[11]

Но, најмногу „Македонска крвава свадба“ и Чернодрински им ги расипаа есапите, и тоа не само кога се во прашање „дијалектните нијанси“, туку во прв ред македонскиот јазик и македонската национална самобитност, докажувајќи ја и во овој случај ноторната вистина дека „крвта вода не бидува“. Но, не во полза на бугарскиот, туку на македонскиот јазик.

Дека нешто мораше да преземе бугарската официјална власт, стана очигледно уште во почетокот на 1942 година. Првото што го стори весникот „Целокупна Бугарија“, што излегуваше во Скопје, беше да се присвојат и Чернодрински и „Македонска крвава свадба“. Оваа обврска ја презеде на себе, некојси А. Ивановски (најверојатно псевдоним), кој без многу скрупули и женирање се обиде да ги увери неупатените дека и „Македонска крвава свадба“ и Чернодрински цели „четириесет години се во служба на бугарската национална кауза“.[12]

Притоа, беа изречени толку многу пофалби за Чернодрински, што дури ни најсуетниот автор не би можел да поверува во нив. А најмалку Чернодрински кој, патем речено, ни на својата свршеница Марија Чернодринска, инаку по потекло Бугарка, не ѝ дозволи да настапи на премиерата на „Македонска крвава свадба“ зашто сè уште добро не го знаеше македонскиот јазик. Дури по една година таа започна да настапува во трупата „Скрб и утеха“. А знаењето на македонскиот јазик беше услов за многубројните театарски трупи што ги формира тој, започнувајќи од „Македонски зговор“ (1894), до неговиот „Македонски народен театар“ (1936), кој не успеа да го изгради во Софија.

Следниот чекор беше колку перфиден, исто толку и прозирен. Весникот „Целокупна Бугарија“, преку статијата на Цветан Грозев, ја предупреди бугарската интелигенција за погрешниот однос кон македонскиот говор. А неа, според авторот, ја сочинуваат службеници, па дури и учители кои во желбата да ги исчистат паразитските српски зборови, самите појавуваат незнаење, земајќи ги чисто бугарските зборови за српски.

Колку, пак, тие се бугарски, може да се види од примерите што ги наведува загрижениот Грозев: исто – също, прошедба – расхотка, врне – вали, доцна – късно, врека – чувал и сл.[13]

Сите тие што мислат спротивно, се незнајковци, тврди тој. А најтрагично било тоа што бугарските студенти ги навредувале своите колеги од Македонија коишто употребувале зборови од својот македонски говор. Со тоа, всушност, го повредувале нивното национално бугарско чувство. Затоа тие, според него, не само што се незнајковци, туку немаат ни такт, ни воспитување! Колку тој самиот е „сезнајко“, не е тешко да се сфати! Во секој случај, сите вакви и слични реагирања се изнудени и залуден обид да се спречи триумфалниот поход на „Македонска крвава свадба“ за време на бугарската окупација на Македонија.

Но, сето ова додворување до Чернодрински и најразличните акробации македонскиот говор да се прикаже како бугарски, се однесуваше само на Македонците во Македонија. Инаку, Черно-

[11] Стоилъ Стоиловъ: „Задачите на народния театъръ“, „Цѣлокупна България“, бр. 100, год. I, 24 септември 1941, Скопје.

[12] А. Ивановски: „Четириестъ години въ служба на българската национална кауза“, „Цѣлокупна България“, бр. 206, год. II , 6 февруари 1942, Скопие.

[13] Цветанъ Грозевъ: „Говора въ Македония“, „Цѣлокупна България“, бр. 352, год. II, 7 август 1942, Скопие.

дрински, воопшто не се спомнуваше во Бугарија. Дури и најсовесните и најугледните историчари на бугарскиот театар го игнорираа, сè до скоро, Војдан Чернодрински, така што тој остана непознат за поширокатa научна и културна јавност во Бугарија.

Токму тоа придонесе да биде префрлена во Македонија пребогатата оставина на неговиот соселанец и роднина – Арсени Јовков, со што беше овозможено да се согледа значењето на неговата револуционерна и творечка активност, неговиот ангажман како поет, журналист, или како автор на првиот наш документарен филм „Македонија на филм“ (1923).

Се случи тоа поконкретно вака.

Во 1976 година, на Меѓународниот саем на книгата во Софија, беа изложени Собраните дела на Чернодрински во пет томови, како и второто дополнето издание на мојата книга „Основоположници на македонската драмска литература“.

Ќерките на Арсени Јовков, Екатерина и Свободка, како и секогаш, се задржале на македонскиот штанд. Ги разгледале Собраните дела на Чернодрински и веднаш наминале кај Марија Чернодринска да се распрашаат кој е тој што ги издал и како се издадени. Од неа ја добиле мојата адреса, зашто со Марија одржував контакти започнувајќи од 1970 година, а со син ѝ Стојан уште и порано.

Така, неочекувано, една ноќ и тоа по полноќ, тие навратија кај мене, загрижени некој да не ги следи, а и кога се запознававме, тие зборуваа шепотејќи, па дури ме замолија да го вклучам радиото додека да се договараме околу прибирањето и префрлувањето на оставината на Јовков во Македонија. По околу една година, исполнета со севозможни перипетии, па и ризици, на крајот таа стана сопственост на неговата татковина. Денес се наоѓа во Архивот на МАНУ.

Но, ниеднаш, за разлика од семејството на Чернодрински, ќерките на Јовков не се осмелија јавно да се појават во Македонија, па дури не присуствуваа на прославата што во 1979 година, во Струга и Селци, се одржа по повод 95 години од раѓањето и 55 години од убиството на Арсени Јовков.

Тоа е разбирливо, зашто животниот и творечкиот пат на Јовков беше значително потрагичен одошто оној на Војдан Чернодрински. Јовков не само што беше убиен во Горноџумајското клање, туку беше и зверски мачен. А тоа истото му се случи и на претседателот на бугарската влада Александар Стамболиски претходната година. Главоресците беа исти. Во првиот случај, оние на Тодор Александров, во вториот, на неговиот наследник – Ванчо Михајлов. А зад сите овие злостори и убиства, стоеше воениот и политички бугарски врв.

Затоа, секогаш потсетувам: Тодор Александров, и покрај сите негови лавирања, и мртов продолжи да им служи на своите наредбодавци! Тие го убија него со помошта и соучеството на Александар Протогеров за да ги убијат и вистинските македонски патриоти, какви што во тој период беа: Арсени Јовков, Димо Хаџидимов, Славчо Ковачев и многумина други. Подоцна, во 1929 година, Ванчо Михајлов го уби и Протогеров, а пред тоа и Петар Чаулев и Тодор Паница.

А што се однесува до емотивниот однос кон Селци и селчани, и јас не сум имун од него. И тоа не од вчера или завчера!

Сè уште го паметам оној прекрасен мајски ден во 1974 година кога првпат го посетив Селци. Заедно со Драги Този, тогаш и двајцата членови на одборот за одбележување на 100-годишнината од раѓањето на Војдан Чернодрински што требаше да се одржи следната година, презедовме повеќе обврски, а меѓу нив и околу спомен-плочата на родната куќа на Чернодрински, за која знаевме дека одамна е урната. Можеби уште од Илинденското востание? За да не се загубиме во шумите околу Селци, зашто патот беше започнат, но сè уште неизграден, го избравме најризичниот, но најсигурен „пат“: да се пробиеме до Селци низ коритото на Селечка Река. И тоа уште од нејзината утока во Црни Дрим. Тоа беше авантура која не смеевме да си ја дозволиме и не само поради тоа што се провлекувавме низ трње и капини, што се катеревме по околните карпи, урви и трапишта, газевме вирови и вирчиња, туку поради поскоците коишто нè демнеа речиси на секој чекор.

Згора на сè, уште кога се упативме кон Селци, на пристојна далечина, започна да нè следи една престарена мечка. Кога зедно со нас влезе во селото, таа се прошета низ тогаш сè уште зачуваните сокачиња, а од неа не се плашеа дури ни децата! Ни рекоа дека е тоа мечка-домашарка. Таа, преку зимата, живеела во селото и тогаш, веќе речиси напуштено. Постојано сè уште живееше само едно семејство од бабичка и дедо. Но, пензионерите селчани веќе беа присутни во селото. Над многу куќарки се гледаше чад. Значи, одново беа ставени во функција родните огништа!

Со помош на Крсте Јовкоски, ја пронајдовме куќата на Чернодрински во Славковско маало. Ни урнатините не се гледаа од коров, коприви и трње! Оваа наша експедиција заврши кај изворите под Чуприца, секако со шише домашна ракија. А потоа и со пита испечена под вршник. Што се однесува до Селци и неговите убавини, уште тогаш заклучив дека младиот Чернодрински во расказот „Башибозуци“ воопшто не претерувал.

Затоа и му верувам, дури и кога е премногу патетичен, дека гнев и револт избиваат од неговата душа!

Толку од мене за Селци и селчани, највероајтно за последен пат!

Лилјана Мазова

Висока уметничка вредност и настани за сеќавање

На гостувањето беше нагласена задолжителната соработка меѓу двата театра, меѓу двете култури – бугарската и македонската – и одделно високиот дух на уметноста што авторите и актерите од Скопје ги имаат во огромна количина. Во Софија овој април 2002 се сретнав и со двата внука на Војдан Чернодрински од синот Стојан – Војдан и Тома. Средбата со нив ме „врати" на средбата со нивниот татко Стојан (но и со неговиот син Војдан) во мај 1979 година, кога во Драмскиот театар во Скопје беше откриена бистата на Војдан Чернодрински, заедно до оние другите основоложници на македонската драма и театар. Имињата Војдан и Стојан ги добиваат првите синови во семејството Чернодрински

Драмата на Македонскиот народен театар, и оваа театарска куќа како наша најсложена од областа на културата и уметноста, на 5 и 6 април 2002 година беше гостин на Националниот театар „Иван Вазов" во Софија, Бугарија. На сцената која во 2004 година ќе ја одбележува својата 100-годишнина, беа прикажани две претстави: „Господа Глембаеви" од Мирослав Крлежа во режија на Љубиша Георгиевски (5 април) и „Балканот не е мртов" (6 април) од Дејан Дуковски, во режија на Александар Поповски. Двете претстави софиската публиката како теми и изведби ги прифати на различен начин – првата како театарска приказна за времето и духот на минатиот XX век, а втората како поглед на истиот XX век но низ ракурсот на младиот човек на почетокот на XXI век. Драмата има гостувано на други сцени во театрите низ повеќе градови во Бугарија (Благоевград, Варна, Бургас, Пловдив, Софија) а со овие изведби во Софија го финализира одбележувањето на својата 57-годишнина.

На двете претстави публиката подеднакво со почит се однесуваше и ги поздравуваше актерите во нив (екипата во поголем дел е иста): Никола Ристановски, Мими Таневска, Емил Рубен, Владимир Светиев, Искра Ветерова, Димитар Костов, Магдалена Ризова, Александар Шехтански, Владимир Ендровски, Александар Микиќ, Јордан Симонов, Катина Иванова, Николина Кујача, Ирена Ристиќ, Владо Јовановски, Петар Арсовски, Звезда Ангеловска, Сашка Димитровска, Владимир Јачев, Предраг Павловски, Зоран Љутков, Иван Јерчиќ.

Претставите во кои играат тие, нивните ликови, режиите или костимите кои беа оценети и „како лик" во претставата „Балканот не е мртов" и, како што беше нагласено на првото гостување на Драмата на сцената на „Иван Вазов", по прикажувањето/настапите присутните високо ги оценија.

Познатиот драмски автор Христо Бојчев (чиј текст „Полковникот птица" се игра на неколку сцени во Македонија и на многу во Европа, а „Жена за полковникот" во 2002 се игра на сцената во Прилеп), рече: „Нашите две култури се блиски и просто им завидувам на колегите и на актерите кои играат блескаво, што имаат или се во вакви две претстави". Режисерот и професор Крикор Азарјан, пак, изјави: „Се радувам што нашите односи одат кон уметничко и вистинско зближување и, во извесна смисла, доминираат во нашите заемни односи. Исклучително силните претстави го претставија македонскиот театар во најубава светлина, а актерите, кои се прекрасни, ги добија бурните аплаузи, со што се потврди нивната објективно вистинска висока вредност."

Театарскиот критичар Виолета Делчева („Култура"), по двете видени претстави од Скопје, со посебна возбуда говореше за „Балканот не е мртов" на Дуковски, а го спои и со неговиот текст „Буре барут", што на сцената на Театарот на бугарската армија во Софија го постави режисерот Крикор Азарјан (премиерата беше на 4 март 1999 година, и уште се игра). „Тоа е жив театар кој говори за нас од Балканот. Текстот неодамна е објавен и во нашето

Поклонот на екипата на „Балканот не е мртов" на 6 април во НТ „Иван Вазов" во Софија

списание „Сезона", а неговата изведба со Драмата од Скопје е одлична претстава за погледот на младите на Балканот кон она што се случувало на овие простори. Ги поздравувам и им оддавам голема почит на авторите и актерите". Критичарот Борислав Петранов (кој работи во Театарскиот институт, а пишува за весници и списанија) со висока оценка ги оцени двете претстави на Драмата. Особено начинот на кој се игра класиката (Крлежа) и современата драматургија (Дуковски). „Дуковски е автор што сега се игра на многу сцени во светот, што потврдува дека тој е почитуван и интересен автор за различни сцени, режисери, актери и публика. Особено високо ја ценам и играта на актерите, и одделно на костимите во „Балканот..." (Ксенија Черче) кои се лик во претставата."

Директорот на Националниот театар „Иван Вазов" Пламен Масларов, кој со огромна почит и ангажман се однесуваше кон своите гости/колеги од Драмата на МНТ од Скопје, ја нагласи над сè „задолжителната соработка меѓу двата театра, меѓу двете култури – бугарската и македонската. Нашата и вашата култура немаат алтернатива. Се работи за духот на уметноста што колегите од Скопје го имаат во огромна количина. Двете претстави кај публиката поминаа одлично. Се радувам кога младите создаваат силни и возбудливи претстави. Ако „Глембаеви" ги доживеав како класична пиеса која на интересен начин го прикажува минатиот век, „Балканот не е мртов" е сегашно толкување на минатиот век, што е нејзин огромен квалитет. Тоа е смела претстава од млади луѓе кои гордо и смело ја нарушуваат традицијата."

Гостите од Скопје и домаќините од Софија ја потврдија дамнешната потреба од конкретна соработка меѓу двете културни институции, на што претходеа разговори, а сега и договори. Овие настојувања за соработка веќе добиваат конкретен тек. Годинава на сцената на Драмата ќе гостува ансамблот на „Иван Вазов", се говореше за подготовка на заеднички проекти и размена на готови претстави, а се разговараше и за преддоговор за соработка на ниво на МНТ преку дејноста на неговите ансамбли – Операта и Балетот со Националната опера и Балетот во Софија. На овие разговори присуствуваа заменикот министер за култура на РМ Стојан Дамчески, директорот на МНТ Мирко Стефановски и директорите: на Драмата, Снежна Конеска–Руси, на Операта, Оливер Балабурски, и на Балетот, Сузана Милевска.

Целосно, софиската публика, која со децении е позната како сладокусец и добар познавач на театарот, и ова гостување на Драмата со двете претстави го проследи со знаење, љубопитство, почит и аплаузи. Првата, „Господа Глембаеви" од Мирослав Крлежа во режија на Љубиша Георгиевски кој сега е и амбасадор на Република Македонија во Република Бугарија, публиката ја одгледа со големо внимание и првите оценки се дека тоа е класичен театарски чин кој одлично го приажува XX век. Втората претстава, „Балканот не е мртов" според текст на сега најизведуваниот македонски драмски автор во Европа и светот Дејан Дуковски, во режија на Александар Поповски, во салонот на „Иван Вазов" собра во најголем дел млади луѓе (што, впрочем, е главна старосна публика на Театарот) кои во текот на целата изведба гласно комуницираа со претставата – смеејќи се на досетките во неа и на одличната актерска игра. Оценките за оваа претстава се дека таа е симбол на денешниот поглед на младите луѓе кон настаните на Балканот во текот на XX век.

На изведбата на „Господа Глембаеви“ присуствуваше и министерот за култура на Република Бугарија, проф. Божидар Абрашев. Тој вака го оцени гостувањето на Драмата на МНТ:

„Културната соработка меѓу Бугарија и Македонија е во тек. Традиционалните врски се многу добри и мислам дека може да бидат уште подобри. Се радувам на ова гостување, лично се познавам со господинот Љубиша Георгиевски и сакам да му се заблагодарам за оваа негова прекрасна, чудесна постановка. Сакам контактите меѓу нашите две култури да се интензивираат и да се создадат нови. Лично се познавам со министерката за култура на Македонија, госпоѓата Ганка Самоиловска Цветанова, и би сакал таа да дојде во Софија за да договориме нови можности за културна соработка меѓу двете земји.“

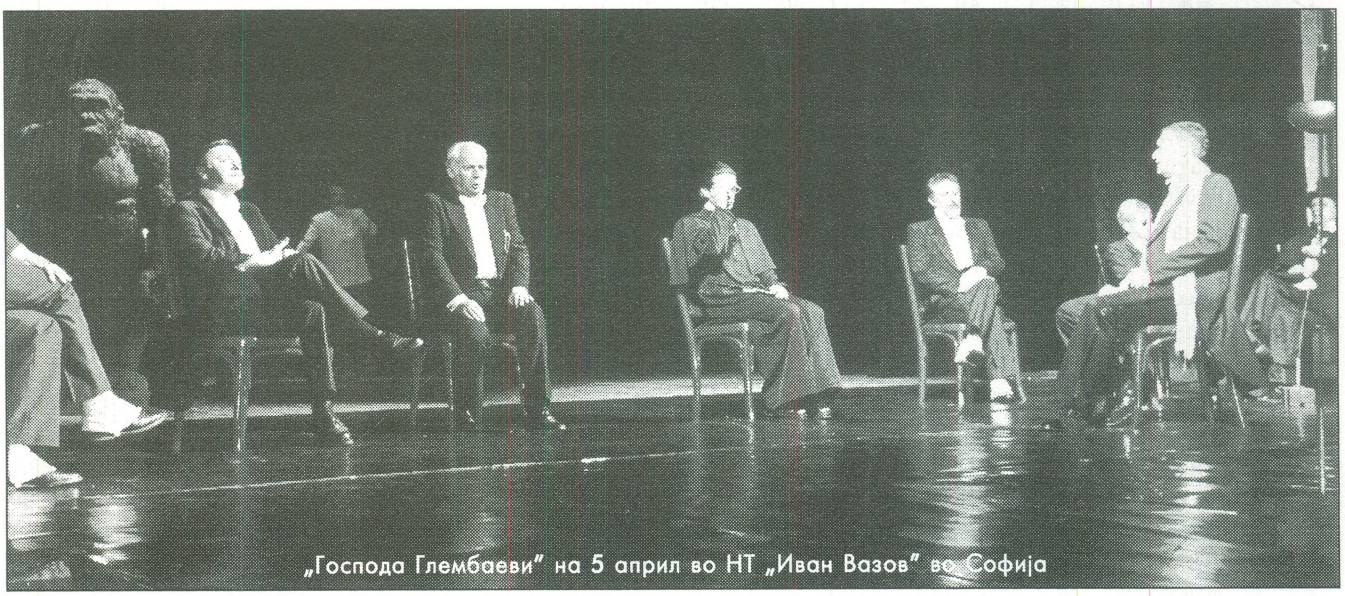
Во Софија, во „Иван Вазов“, се одржа и прес на кој присуствуваа новинари од разни медиуми, пред кои беше претставена дејноста на Драмата, претставите што ќе ги види софиската публика и одделно авторот Дејан Дуковски, чии драмски текстови, главно праизведбите, ги имале на сцената на Драмата. Станува збор за праизведбите на „Буре барут“ и „Маме му ебам кој прв почна“, што најнапред беа поставени на сцената на Драмата на МНТ, а потоа истите текстови се играа или се играат на триесетина сцени во Европа, Америка и Азија. Текстот на Дуковски „Буре барут“ е на репертоарот на Театарот на армијата на Бугарија во Софија, а неодамна во софиското списание „Сезона“ е објавен и текстот „Балканот не е мртов“, што е трет и најново поставен текст на Дуковски на репертоарот на Драмата во Скопје.

На овие теми говореа и одговараа на прашања директорот на МНТ Мирко Стефановски, уметничкиот директор на Драмата Снежана Конеска–Руси, амбасадорот на Република Македонија во Република Бугарија Љубиша Георгиевски, кој е и режисер на „Глембаеви“, и театарскиот критичар Лилјана Мазова.

Во овој текст за гостувањето на Драмата во „Иван Вазов“, првпат во еден пишан медиум („Театарски гласник“), ќе ги поместам и податоците што ги селектирав, со помош на Дуковски, токму за средбата, за одржаната прес-конференција со претставниците на медиумите во Софија, а ги соопштив пред присутните. Станува збор за изведбите на овие три текста на Дуковски, што сега ги „вадам“ од мојот бележник.

Нема причина да не кажам: по појавата на Горан Стефановски како драмски автор пред речиси три децении, Дејан Дуковски сега една деценија е автор кој (во контекстот на современата и сегашна драматургија) е повеќе од една обична професионална провокација. Не само затоа што неговиот прв драмски текст „Балканска“ или „Цинот и 7 џуџиња“ или „Балкански вампир“ се играа кога тој имаше 20 или 21 година, а сега има 32 (роден е 1969). Напротив, зашто секој нов драмски текст на Дуковски пред сè е приказна за љубовта, за тоа колку неа ја нема, колку ни треба на сите нам на Балканот каде што најчесто сакаме самите да се изедеме, да се испотепаме, да војуваме во име на она за што најмалку сме свесни - дека љубовта е она што најмногу ни треба. Но и на Европа и на светот воопшто. Токму поради тоа, чинам, и последниве пет/шест години драмите на Дуковски толку интензивно се играат на сцените на Балканот, на Европа, па и на американската или на азиската сцена.

Трите текста на Дуковски: „Буре барут“, „Маме му ебам“ и, иако сега како втора изведба, „Балканот не е мртов“ (праизведбата овој текст ја имаше во октомври 1992 година на сцената на Народ-

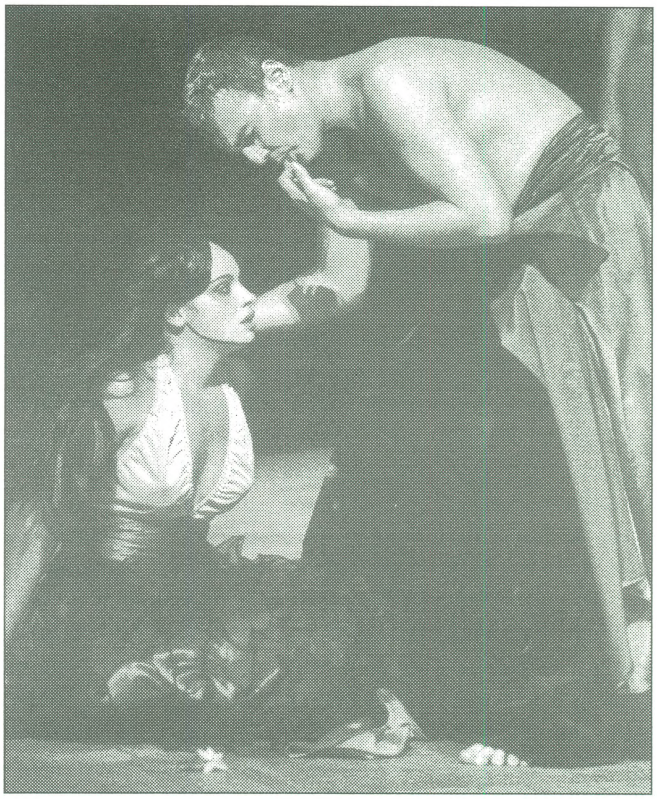


„Господа Глембаеви“ на 5 април во НТ „Иван Вазов“ во Софија

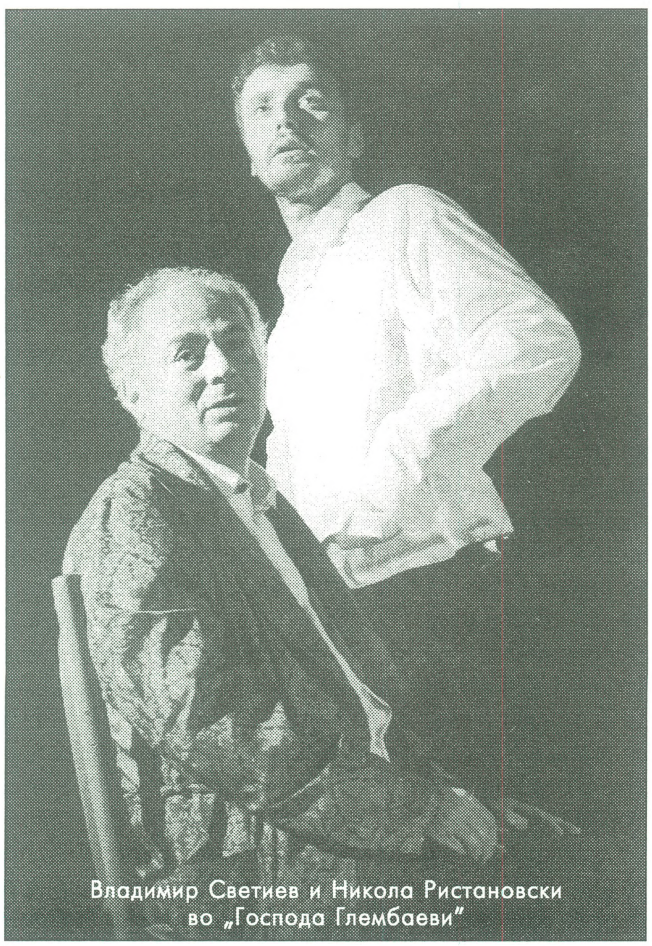
ниот театар во Битола, во режија на Сашо Миленковски), го почнаа својот сценски живот и афирмацијата по другите сцени, од сцената и со актерите на Драмата на Македонскиот народен театар, или, уште поточно, од неговата сцена во Театарот „Центар".

Од ќаде е мојата констатација дека за нив може да се говори како за културни текстови во рамките на европскиот, па оттука и на театарот што последниве неколку години се создава во светот? Факт е дека „Буре барут" (во режија на Сашо Миленковски), „Маме му ебам кој прв почна" (во режија на Александар Поповски) и „Балканот не е мртов" (пак режија на Александар Поповски) се културни претстави на Драмата при МНТ и токму од неа подоцна го почнаа својот живот по светот. „Буре барут" и „Маме му ебам кој прв почна" со Драмата на МНТ се прикажани и на повеќе фестивалски сцени: Бонското биенале, МЕС, БИТЕФ, „Војдан Чернодрински", и во своето досие имаат повеќе награди – за текст, за режија, за актерски остварувања, дизајн, костим, сценографија...

Ова пак, подоцна и сега, искажано низ бројки, изгледа вака: текстот „Буре барут" по праизведбата во Драмата на МНТ (октомври 1994 година), досега е поставен во уште 15 земји на 18 сцени – по Скопје, во Белград, Софија, Атина, Хаг, Стокхолм, Готинген, Хелсинки, Сентентјен (Франција), Токио, Лос Анџелес, Копенхаген, Лондон, Загреб, Виена, Грац, Линц, Гдањск (каде што на 9 април се одржа и трибина „Балканот – буре барут", директно испровоцирана од текстот „Буре барут", на која учествуваа театарски творци или компетентни луѓе/творци од земјите во кои е поставен текстов а предизвикале војни, со образложение дека Македонија не е учесник на оваа трибина затоа што таа не е предизвикувач на војна).



Никола Ристановски и Сашка Димитровска во „Балканот не е мртов"



Владимир Светиев и Никола Ристановски во „Господа Глембаеви"

Текстот „Маме му ебам кој прв почна" праизведбата ја имаше на сцената на Театарот „Центар", значи на репертоарот на Драмата при МНТ во Скопје, во април 1997 година. Со оваа претстава Драмата на МНТ има настапено на фестивалските сцени „Војдан Чернодрински", Бонското биенале, БИТЕФ и има освоено награди. Текстот, пак, подоцна е поставен на театарските сцени во Ниш и во Копенхаген, преведен е на повеќе јазици, и за годинава, барем засега, се најавени уште три негови поставувања на три европски театарски сцени.

Претставата „Балканот не е мртов", што во Софија, на сцената на НТ „Иван Вазов" се прикажа на 6 април, премирата ја имаше во октомври 2001 година. Ова е прва нејзина „дестинација" во странство, а според информацијата што ја добив од Дејан Дуковски, кој сега живее и работи во Хамбург (Германија), тој има информации/преговори што се во

тек, дека претставата годинава ќе гостува на повеќе фестивалски сцени во разни земји на Европа.

Во „Балканот не е мртов“, во режија на Александар Поповски, настапија актерите Никола Ристановски, Катина Иванова, Звезда Ангеловска, Николина Кујача, Ирена Ристиќ, Сашка Димитровска, Петар Арсовски, Емил Рубен, Владо Јовановски, Владимир Јачев, Владимир Светиев, Владимир Ендровски, Предраг Павловски, Зоран Љутков и Иван Јерчиќ.

Сè во таа потрага по љубовта е речиси невозможно, како што е невозможно на Балканот да се набере прекрасниот цвет на еделвајсот кој потекнува од Сибир, а расте осамен во снегот на високите гребени на Алпите. Во претставата на Александар Поповски еделвајсот го има во секоја сцена. Или, сценатa завршува со подарениот еделвајс кој во рацете на саканата треба да биде симбол на љубов, на верност, на чекање. Меѓутоа, под тој знак е силината на состојбата, на приказната за распаѓањето, состојба со која овој простор и овој народ се соочуваат со години, децении, векови. Поповски, врсник на Дуковски, и сите оние многу пред и по нив, се соочувале, се соочуваме и ќе се соочуваме со истото: немање на вредности, извртено гледање на односите, фокусираност на лагата што ја гледаш а ниту знаеш, ниту можеш да ѝ се противставиш.

Ниту претставата, ниту текстот, не откриваат нешто ново. Сè е раскажано уште на самиот почеток на минатиот век во драмата на Чернодрински „Македонска крвава свадба“. Дуковски својот текст „Балканот не е мртов“ го напиша токму според мотивите и ликовите од тој вреден текст на македонското драмско наследство – за да ја дограде севременоста на состојбите, на судбината која ги води оние што тоа го сакаат, а ги влече оние кои тоа не го сакаат. Трета варијанта или простор, нема. На Баканот ништо не се менува. Симболиката на еделвајсот – најосамениот цвет, моќна е во приказните за тажните или за среќните љубови во контекстот на постојан конфликт меѓу христијанството и исламот, а љубовта е единствениот спас на и за Балканот. Во и на него судбина ни е да се сакаме. Ако не, единствена алтернатива ни е да се истребиме како болви или глувци. Приказната е за многуте девојки кои се викаат Цвета или Елена, за многуте момчиња по име Спасе, Осман, Расим, Кемал; кои сакаат, а одговараат дека убиваат затоа што мораат.

На средбата со новинарите, но и на изведбите на двете претстави на Драмата на сцената на „Иван Вазов“, се случи и еден друг настан, што на претставувањето и на гостувањето на македонскиот театар му даде и нова димензија. Гости беа и внуците на основоположникот на македонската драма и театар Војдан Чернодрински, авторот на „Македонска крвава сведба“ која праизведбата ја имаше токму во Софија во 1900 година. На внуците на Чернодрински, Војдан и Тома, им беа врачени три примерока од книгата „Македонска крвава свадба – сто години подоцна“, што ја приреди д-р Јелена Лужина, и видео касета со тв филм, како запис и реконструкција на тој настан чиј автор е пак Лужина, а е во продукција на МТВ од Скопје. Книгата е издадена во 2000 година (издавач е „Матица македонска“), а ТВ филмот беше емитуван на фреквенцијата на МТВ на 20 ноември во 20 часот 2000 година, точно на денот и во времето на праизведбата на „Македонска крвава свадба“ пред 100 години – на 20 ноември 1900, во 20 часот, во „Славјанска беседа“ во Софија.

Но, првин за она што им го соопштив на присутните на овој значаен настан за македонскиот театар, во фоајето на Народниот театар „Иван Вазов“, а пак првпат „излегува“ од мојот бележник во кој е запишано, а на неговата корица, случајно или не, пишува „36. МТФ Војдан Чернодрински, Прилеп 8–14 јуни 2001“.

„Почитувани господа Војдан и Тома Чернодрински, дами и господа, домаќини и гости,

Ова е книгата „Македонска крвава свадба – 100 години подоцна“, во која е познатиот и препознатлив текст на основоположникот на македонската драма Војдан Чернодрински, драмски автор, режисер, актер, роден во 1875 година во Селце, Дебарско, во Македонија, а починат во 1951 година во Софија, Бугарија. Во книгата се поместени и 8 текстови на автори кои за Чернодрински и за неговата/наша „Македонска крвава свадба“ пишуваат од различни аспекти. „Македонска крвава свадба“ се игра веќе 102 години. Книгата што ја приреди д-р Јелена Лужина, а ја издадоа „Матица македонска“ и Факултетот за драмски уметности во Скопје, беше подготвена за еден значаен јубилеј. Таа беше промовирана во Скопје на 20 октомври 2000 година во Македонската академија на науките и уметностите. Точно на денот – 100 години подоцна, која овде во Софија на 20 актомври 1900 година со почеток во 20 часот во Театарот „Славјанска беседа“ (тогаш најрепрезентативната и најлуксузна сала во Софија), била прикажана праизведбата на „Македонска крвава свадба“ во режија на авторот Војдан Чернодрински кој го играл и Спасе. Текстот, односно претставата која имала стотици изведби (и со други групи и актери) Чернодрински ја извел со својата позната театарска трупа „Скрб и утеха“, но и со многу други сè некаде до 1936 година, кога Војдан имал 61 година. Неговата сопруга, познатата актерка Марија Чернодринска, ликот на младата Цвета го играла (уште како млада девојка и на праизведбата) и на изведбата на „Македонска крвава свадба“ во 1950 година, кога имала 65 години, а се одбележувала овде во Софија 50-годишнината од праизведбата на „Македонска крвава свадба“.

Владо Јовановски, Војдан Чернодрински и Мими Таневска

Сакам да нагласам и тоа дека оваа книга е пример за соработка меѓу театарски школи, и две театарски науки: македонската и бугарската. Во изготвувањето на книгата, во која има текст и од бугарски театролог, несебично ни помогнаа бугарските колеги, кои ни ги отворија сите извори за она што го имаат за Чернодрински и неговата „Македонска крвава свадба".

Во приготвувањето на книгата за значајниот јубилеј – 100 години од праизведбата на „Македонска крвава свадба", помогна и неговиот внук, овде присутниот господин Војдан Чернодрински, кој го носи името и презимето на својот славен и почитуван дедо. Со неговата сердна помош е снимен и 67-минутниот ТВ филм по истиот повод, кој е работен на изворишта и битните места за „Македонска крвава свадба" на В. Чернодрински во Македонија и Бугарија. Филмот е резултат на театролошката соработка меѓу двете земји, но, како што порача за оваа пригода госпоѓата Јелена Лужина, без овој господин (се мисли на внукот Војдан Чернодрински, м.з.) сè што е снимено ќе беше помалку можно ако ја немавме неговата помош".

Затоа и овде, промовирајќи ја и повеќе претставувајќи ги книгата и филмот, а со цел тие да им ги подарам/предадам на Војдан и Тома, внуците на Војдан Чернодрински, но и на нивните деца - правнуците и пра-правнуците... сакам да ѝ посакам и натаму да го носат со гордост името или презимето на својот дедо/прадедо, а и тие и нивните идни потомци да ја читаат книгата или да го гледаат ТВ филмот. Тој во изминатата година и половина во неколку наврати е емитуван на програмата на Македонската телевизија и претставува исцрпна информација и научна констатација за авторот Чернодрински и праизведбата на неговата „Македонска крвава свадба" на 20 октомври 1990 година, овде во некогашната сала „Славјанска беседа". Тогаш кога првпат се кренала завесата за изведба на „Македонска крвава свадба", трагедија во пет чина, семејна приказна, или приказна за љубовта: Спасе и Цвета се љубат, Осман бег ја граба Цвета, ја љуби и сака да ја турчи, Цвета Турчинка не станува и го отепува Спасе со нож...

Зошто ова на крај. Затоа што по „Македонска крвава свадба", по мотивите од неа, во македонската драматургија и на македонските театарски сцени, во последнава деценија се направени повеќе претстави: „Ај лав Чернодрински" (1991), „Балканот не е мртов" (1992), „Време за сонување" (1993), МКС (1995) и „Фак ју" (1998).

Внукот Војдан Чернодрински, кој исто се вика Војдан и има презиме Чернодрински, го сретнав пак: на изведбата на „Балканот не е мртов" на сцената на НТ „Иван Вазов".

Беше со соругата, на изведбата на претставата по текст на Дејан Дуковски, а работена по мотиви и од „Македонска крвава свадба" на В. Чернодрински. По претставата, со чаша вино, разговаравме, тој си спомнуваше на својот дедо Војдан, на татко си Стојан, на престојот во Скопје во 1979 година кога во фоајето на Драмски театар се откриваа бистите на основоположниците на македонското драмско творештво и театар Војдан Чернодрински, Антон Панов, Ристо Крле и Васил Иљоски.

Внукот Војдан со радост во очите и со смирен тон во говорот, се сеќаваше на својот дедо Војдан – авторот на „Македонска крвава свадба" – и на својата баба Марија – актерката која најдолго го играла ликот на младата Цвета.

Сепак, разговорот главно се плетеше околу неговиот дедо Војдан Чернодрински. Оној македонски деец кој ја создаде „Македонска крвава свадба" – трагедија во пет чина, семејно/фамилијарна приказна инспирирана од вистински настан во село Варландово, „6 часа од Кукуш". Како љубовна драма со содржина: Осман бег ја грабнува Цвета (која се љуби со Спасе), сака да ја турчи, ама таа го отепала со нож и „Турчинка не станува"...

Драмата ја имала праизведбата на 20 октомври (по стариот календар 7 октомври) 1900 година во 20 часот, во тогаш најрепрезентативната сала во Софија – Славјанска беседа, како „трагедија во 5 дејства од македонскиот живот, на македонски говор". Оттогаш па до денес, повеќе од 100 години, „Македонска крвава свадба" е поставена на 15-тина македонски професионални сцени, се играла во многу групи и трупи, мотивите од неа се инспирација на повеќе автори за нови драми...

Војдан убаво се сеќава на својот дедо Војдан и на својата баба Марија (родена во 1885, а почината во 1974), позната актерка (се венчале во 1902 година), која ликот на Цвета од „Македонска крвава свадба“ го играла и на праизведбата во 1900 и на најзината 50-годишнина во 1950, кога имала 65 години. „Дедо почина кога јас бев ученик во 7 клас. Најмногу ги сакав неговите приказни и сè она што од нив го вадеше како корисна поука за мојата иднина. Беше и љубител на природата. Често ме водеше на долги прошетки по Витоша. Ми велеше дека тие се покорисни од тоа да играм фудбал во кој „единаесетмина трчаат по една топка“, раскажува Војдан. „Сега сум пензионер, работев како машински инженер и некои други работи. Но, секогаш со големо внимание го следам она што се создава врз творештвото на моите дедо и баба, ги собирам сите книги за него, со радост одам на она што е во спомен на него. Бев во Скопје кога во Драмскиот театар беше поставена неговата биста заедно со другите основоположници на македонската драма и театар, бев во Струга на Симпозиумот по повод 100-годишнината од праизведбата на неговата „Македонска крвава свадба“...

Војдан ги памети и ги знае сите значајни места од животот и работата на своите дедо Војдан и баба Марија. Го посетува и местото на нивната вечна почивка – Централните гробишта во Софија. Ја посочува и куќата на улицата „Бузлица“ бр. 57, на чиј централен ѕид е поставена спомен-плоча на која е напишано името на Војдан Чернодрински. Ги носи во себе најубавите детски спомени: нивната грижа за двата внука – Војдан и Тома од синот Стојан, кој имал и сестра Сика, но таа немала деца. Синот на овој Војдан, Стојан, кој сега живее во Прага, има две ќерки-близначки, но помалиот син Александар, кој е архитект и живее во Софија, уште нема деца. Можеби неговиот син ќе го добие името на славниот пра пра пра дедо Војдан. За да не се заборави и да не се затури фамилијарната традиција – новороденият син да го добие името Војдан, следнот Стојан, и така наизменично.

Оваа средба со внукот на Војдан Чернодрински, кој исто се вика Војдан, подоцна, по враќањето од Софија во Скопје, ме потсети на една дамнешна средба со неговиот татко Стојан и со него во Скопје, односно на средбата со нив во мај 1979 година, кога во Драмски театар беа откриени бистите на Војдан Чернодрински, Антон Панов, Ристо Крле и Васил Иљоски. Таа средба со нив, одосно со Стојан Чернодрински, во форма на разговор е објавена во „Нова Македонија“ на 18 мај 1979 година. Чинам дека овој простор сега е најповолен миг тој разговор да биде поместен и во „Театарски гласник“, како дел од македонската театарска историја, што ова списание ја негува на единствен начин. Од текстот со наднаслов *Средби,* наслов *Татко на само свој начин го подигаше културното ниво на поробениот Македонец* и поднаслов: *вели синот на Војдан Чернодрински, Стојан, кој деновиве престојува во Скопје. За него немаше бедни и богати, прости и учени, големи и мали. За него сите луѓе беа еднакви. До денес сè уште не дојдев до неговите автобиографски белешки, но не сум се откажал од нив,* недостасува само воведната реченица од разговорот, фотографијата на Стојан и фотографијата на која се Стојан Чернордински, сопругата на Антон Панов, сопругата и ќерката на Ристо Крле и внукот на Војдан или син на Стојан – Војдан.

„.... Стојан Чернодрински долго и смирено, со мудрост на седумдесет и петгодишник, говореше за својот татко, онака спонтано и со љубов, како што може син за татко...

Она што најдлабоко е врежано во мене за татко ми е неговата љубов за читање. Тој читаше до последниот миг. Кога го прашував зошто толку многу чита, тој одговараше: „Сакам сè да знам: кој како мисли, кој што направил или прави, за да бидам во состојба да ги коригирам своите евентуални грешни мисли или претстави за некои работи, а и да научам кон кого како да се однесувам“. Пишуваше речиси до последниот миг од својот живот, но не успеа во целина да ја напише својата автобиографија за да послужи како документ за неговиот живот. Не го направи тоа и заради тоа што никогаш не помислуваше дека некој, по неговата смрт, ќе се занимава со неговите дела.

Сепак, му велам на Стојан Чернодрински, *се знае дека едно време работел и на својата автобиографија?*

Тој беше напишал некакви белешки за автобиографијата, но тие не останаа кај нас. Исчезнаа кај сопругата на еден издавач. Не можев да ја измолам да ми ги врати. Тоа не значи дека сум се откажал од нив. Иако не се целосни, содржат во себе некои моменти од неговиот живот.

Сетете се од кога допираат во Вас сеќавањата за татко ви?

Иако се сеќавам и пред тоа, ќе запрам на годините пред Балканските војни и Првата светска. Раководството на Првата македонска дивизија, познавајќи го татко како театарски човек, не како војник, го повика во составот на оваа дивизија да формира воен театар. Му дадоа на располагање една група војници со кои тој во подножјето на планината Беласица, во месноста Тулба, всушност на граничното тромеѓе, да направи театар. На една височинка заедно со војниците ги исекоа буките, од нив направија седишта за околу илјада луѓе, и тоа амфитеатрално. Сцената ја поставија на најниската точка. Репертоарот бил составен само од лесни пиеси, естраден хумор, стихотворби, песни и слично. Тој ова ми го раскажуваше подоцна, а во тоа време дома, до мајка ми, двете сестри и мене, доаѓаа писма полни со грижа и

чувства на човек оттргнат од семејството. Во тој период тој пишуваше и песни кои и до ден денес не се публикувани, но сведочат за неговата дејност и како поет. Многу од нив се за Македонија и Дебарскиот крај.

Колку дејноста со која се занимаваше Вашиот татко влијаеше врз Вашето формирање?

Не станав ни артист, ни писател, ни поет. За жал, се зафатив со економијата и финансиите во државниот и во финансискиот сектор, за кои завршив и високо образование. Едноставно, така мораше да биде. Во еден период кога живеевме од војничката плата на татко ми и кога издршката и опстанокот на семејството беа тешки, морав и јас да заработувам. А мојата професија нудеше сигурна егзистенција, зашто дотогаш за нас главно се грижеа родителите на мајка ми. Но, никогаш не бев далеку од театарот. Напротив, и јас имам учествувано во околу сто претстави со аматерски групи чиј репертоар често се состоеше од делата на татко и одделно „Македонска крвава свадба". Од тоа се откажав зашто секогаш сметав, а тоа го бараше и татко, артистот на сцената да биде автентичен, публиката да го доживува вистинито. Јас не бев во состојба тоа да го постигнам и затоа се откажав и од аматерската сцена.

Тома (лево) и Војдан Чернодрински (десно) во друштво на Лилјана Мазова (4 мај 2002 година)

Освен Вас, уште кој во семејството се занимаваше со театарската уметност?

Пред сè мајка ми. Таа уште на 16 или 17-годишна возраст, во времето кога се запознала со татко ми, во неговата театарска група, во „Македонска крвава свадба" ја играше Цвета. Таа не беше Македонка, но според искажувањата од тоа време „предаваше лик на македонска девојка онаква каква што Војдан ја чувствува". Ова беше речено во 1900 година, кога „Крвава македонска свадба" се прикажа за прв пат, и тоа на сцената во Софија.

Таа ја играла Цвета и на првото гостување на театарската група „Тага и утеха" во Белград во 1903 година. Во таа година татко ми, заедно со уште триесетина луѓе на групата, посети повеќе градови во Србија, и печатот тоа го забележа како гостување на бугарски артисти со дело на македонски јазик. Приходот од ова гостување бил наменет за бегалци и учесници во Илинденското востание.

Кажете ни каков беше татко ви како човек, во односот со најблиските, во односот со пријателите...

Беше тивок и мошне, мошне скромен. За да не му пречиме во работата, пишуваше исклучиво ноќе. И тоа по цела ноќ. Во последните неколку години не пишуваше ништо ново, туку само го преработуваше или допишуваше веќе напишаното. Но секогаш остана мошне конктактибилен човек. За него немаше бедни и богати, прости и учени, големи и мали луѓе. Едноставно, за него сите луѓе беа еднакви. Сакаше на сите да им помогне, онолку колку што можеше. Тој со ништо не можеше да му помогне на сидарот или на фурнаџијата, но ги разбираше нивните потреби. Иако беше беден како последниот сиромашен човек, ако некој му побараше пари ќе го извадеше од џебот последниот ситнеж и ќе речеше: „Слушај златен, ова ми се последните пари, па затоа ајде да ги поделиме". Никогаш не мислеше дека со тоа направил нешто големо, но знаеше дека тој кому му го дал ситнежот успеал на своите деца да им однесе еден или два леба.

Околу него, на претставите на неговите трупи и изведбите на делата, секогаш најбројна беше македонската емиграција. Неговиот прилог во целите на борбата на македонската емиграција и македонскиот народ се состоеше во ширењето на просветата и изведбата на театарските текстови. Преку ова тој најшироко допираше до сознанието на луѓето. Со тоа и ја помагаше борбата на Македонците против турското ропство. На само свој начин го подигаше културното ниво на поробениот Македонец. Често велам дека тој живееше, работеше и умре на културниот фронт во борбата за слобода на поробениот македонски народ."

Низ сите овие сознанија и агли на гледања од уметнички или историски аспект помина, или се допиша мапата/меморијата на Драмата на Македонскиот народен театар на своето прво гостување на сцената на Националниот театар „Иван Вазов" во Софија, Бугарија.

Интервју со ***Пламен Масларов,*** *директор на Театарот „Иван Вазов“ во Софија, специјално за „Театарски гласник“*

Публика ни се тинејџерите и младите луѓе

Јас сум кино-човек, филмски режисер, а се школував во Париз. До доаѓањето во „Иван Вазов“ имав свој успешен бизнис, кој токму поради ова го оставив. Постоеја дилеми, но победи чувството дека освен со бизнис, како уметник треба да се има и љубов кон уметноста. Кога од Министерството за култура ме прашаа колку сакам да ми биде месечната плата, им реков 1 лев, но и додадов дека тогаш кога ќе ме бркаат од ова место ќе им кажам колку барам за да заминам *– вели директорот на најстарата и почитувана театарска куќа во Софија, господинот Пламен Масларов*

Најнапред би сакала да го слушнам Вашето мислење за гостувањето на Драмата при МНТ од Скопје на сценатa на Националниот театар „Иван Вазов“, чиј директор сте Вие?

Мислам дека е задолжително двете уметности, бугарската и македонската, да бидат заедно. Нашата и вашата уметност немаат алтернатива. Слични се, па дури и исти по резултатите и по духот на уметноста што ја создаваме. Сè е во духот, па затоа и она што го создаваме, дури и да е примитивно – наше е. Што се однесува до претставите што Драмата од Скопје ги прикажа на нашата сцена, мислам дека тие одлично поминаа пред нашата публика која го сака театарот и ја има на сите претстави. Сепак, сакам да го кажам моето мислење. Првата, „Господа Глембаеви“, која е класична пиеса, е интересно толкување на минатиот век и ја доживеав како театар кој говори за минатото. Втората, „Балканот не е мртов“, е сегашно толкување на минатиот век и на тоа како младиот човек гледа на тој наш XX век. Нејзин основен квалитет е што таа е смела во начинот како човекот смело и гордо ја нарушува традицијата.

Вие од минатата година сте директор на НТ „Иван Вазов“ и, велат, интересно е зошто и како сте ја прифатиле оваа работа?

Да. Јас сум кино-човек, филмски режисер, а се школував во Париз. До доаѓањето во „Иван Вазов“ имав свој успешен бизнис кој токму поради ова го оставив. Дојдов на ова место на инсистирање на режисерот Сашо Морфов, кој е уметнички директор на Театаров. Ме молеше да дојдам да работам со него и да ги надминам многуте проблеми – исклучиво од административен и финансиски карактер. Постоеја дилеми, но победи чувството дека освен со бизнис, како уметник треба да се има и љубов кон уметноста. Кога од Министерството за култура ме прашаа колку сакам да ми биде месечната плата, им реков 1 лев, но и додадов дека тогаш кога ќе ме бркаат од ова место ќе им кажам колку барам за да заминам.

Како државата сега, со Вашето доаѓање за прв човек на Театарот, учествува во неговото финансирање?

Државата не се интересира за театарот. Таа мисли само на платите и на пензиите на луѓето. Што се однесува до мене и до Театарот „Иван Вазов“, сега Министерството за култура може и да се затвори, а НТ „Иван Вазов“ го има и ќе го има. Токму во овој контекст го кажав она на почетокот од разговоров: нашите две земји треба да комуницираат, да соработуваат и како национални куќи, и како театри, и како уметнички ансамбли кои по свој терк ќе соработуваат, независно од другите односи, или од тоа колку пари имаат државите за таквата наша соработка, ние сами мора тоа да го создаваме.

Пламен Масларов

Тогаш, како обезбедувате пари за работа на целиот Театар?

Театарот сега главно живее и работи од сопствени приходи – најголем дел од парите ни се од продадените билети.

Во Театарот секојдневно работат трите наши сцени: Големата сцена (780 седишта), Камерната сцена и „Сцената на 4. кат“, која е експериментална и на неа многу млади го почнуваат својот творечки процес.

Минатата година, на пример, од Министерството за култура добивме 0 (нула) пари, а се реализирани 14 нови проекти кои се играат заедно со дваесетина други од минатите сезони кои публиката и по 4, 5 или 6 сезони ги сака и ги посетува. Годинава веќе имаме реализирано 7 нови претстави и за нив исто сме добиле 0 пари. Имаме и спонзори кои вложуваат во нас затоа што ни веруваат. Тие наши пари јас ги распоредувам за нови претстави, за струја, за вода, за сè што троши Театарот во која било намена.

Имате ли проблеми со актерите, со нивните плати или хонорари?

Финансиски не. Но, воопшто во театарот во Бугарија постои проблем со вработување млади актери. Всушност, младите не сакаат да се постојани членови ниту на еден ансамбл. Тие повеќе заработуваат како надворешни, како гости во проект. Еве зошто: платата на еден постојано вработен актер е 300 лева, или 150 евра. Актерите/гости добиваат хонорар од околу 1000 евра за подготовката на проектот и потоа уште по 100 лева од изведба. Инаку, во НТ „Иван Вазов“ вкупно се вработени 173 луѓе, од кои 35 се актери, а имаме и уште десетина актери кои гостуваат. Мој план е да укинам повеќе служби во театарот: шивалните, работилниците за сценографија, редарската служба, хигиеничарската... сè она што денес може да се работи по пат на изнајмување на луѓе од специјализирани сервис-служби кои се плаќаат по потреба и по договор.

Која е публиката на „Иван Вазов“?

Многу интересно е што наша публика се од тинејџери до 30-годишници. Дојдовме до сознание дека токму на тие млади луѓе малку им се дискотеките и им треба и театар. Тие се нашата главна и редовна публика. Вработените немаат време за театар, зашто се во постојана трка по пари, а пензионерите немаат пари за театар зашто билетот е околу 7 лева, или околу 4 евра.

Театарот „Иван Вазов“ во 2004 година ќе ја одбележува 100-годишнината од своето постоење. Се подготвувате ли веќе, за денес ваквиот редок театарски јубилеј?

Да. Но само во она што значи репертоар. Деновиве започнува подготовката на првата претстава од програмата со која ќе се одбележува целата 2004 година.

Почнуваме со поставувањето на „Цар Едип“, што ќе го режира гостин од Грција. Значи, нашиот јубилеј ќе се одбележува низ поставување од антички пиеси до пиеси од најмладите бугарски современи драмски писатели.Низ таа програма ќе ги опфатиме различните периоди од постоењето на театарот во светот.

Л. Мазова

Д-р Јованка Стојановска – Друговац

Критиката за делото на Војдан Георгиев Чернодрински

Велат дека театарот е училиште за народот. Никој не може да го одрече тоа. Но кои се учителите во тоа училиште? Никој друг освен самообречените... идеалисти, наречувани во минатото „карагозции", денес – актери, а утре – не се сомневам, ќе се наречат носители на светлината.

В. Чернодрински

„Театарот е игра која има значење на свет. За своето уметничко остварување и блгодана маската, на нејзината волшебна моќ на скаменување, со која го заржува времето... Ликовите на драмските творби и нивните артистички обликувања се, метафорички речено, маска на поетот – сигурно не камени лица, а позајмени од творечката фантазија, која во медиумот создава.., сепак, некаков тешко сфатлив привид... на своето конечно опстојување..."

Е. Финк

Војдан Поп Георгиев Чернодрински е без сомнение една од најмаркантните појави во македонската литература. Пред овој учен човек, даровит, упатен во тајните на театарскиот Вавилон и убавините на Талија не постоело речиси ништо (во дрмски поглед) на што би можел да се потпре, да се угледа или да се доградува и издига. Па сепак, успеа да создаде први покомплексни дрмкси дела, успеа да ги постави темелите на дрмската литература, иако „не наиде на соодветен модел уметнички да ги вообличи ургентните потреби на своето време".

Сè она што Чернодрински направи во доменот на дрмата и театарот со сиот свој ентузијазам и пламената љубов кон народот и татковината е откинато од макотрпното минато без какво и да било „гримирање и лакирање, со безмилосни зборови во дијалогот и репликата, со нешто судбински и фаталистички темно и загадочно во себе, преселен во еден уметнички – понекогаш привидно уметнички декор, за да звони оттаму на тревога, повикувајќи на бунт, на востание, на пресметка со луњите на маќеата историја". (М. Друговац)

Епитетот „основоположник на македонската дрмска литература" го понесе токму Чернодрински. Неговиот животен пат, револуционерната дејност, театарската дејност, творечкиот опус не можеа да не бидат забележани од историографијата и критиката. Историографите, литературните и театарските критичари, дејноста на Чернодрински ја прикажаа од историски и од уметнички аспект и секако, во најголемиот број случаи, водејќи грижа за вистинската и правичната димензија во оценувањето, вреднувањето на неговото дело во целост. Во тој процес, историографите се потпираа и врз спомените (спомени објавени во „Македонски вести" во пет продолженија, скицата за спомени „Мојата театарска и општествена дејност", биографијата искажувањата на Марија Чернодринска и нивните деца).

Првиот одглас за дејноста на Чернодрински датира од 1894 година.[1] Софискиот весник „Право" известува и ја оценува првата музичка вечер на „Младата македонска дружина" со желби за нејзини понатамошни успеси. Весникот „Реформа"[2] од 1900 година објавува рецензија која нуди особено важни податоци кои го навестуваат раѓањето на македонската дрма и театар. Чернодрински го сврте вниманието на критиката. Тоа се случи по изведбата на неговото најзначајно дело „Македонска крвава свадба". Истата (1900) година и еден друг рецензент, иако пишува за Чернодрински, сепак не го спомнува неговото име (освен како артист), но дава достоверен опис на атмосферата во Салонот на „Славјанска беседа", оценка за актерската изведба и целосна подршка со зборовите: „Им искажуваме од страна на Софиското македонско друштво топла благодарност на аматерите кои со готовност се прифатија да му помогнат на делото". Судејќи според нормите и мерилата на то-

[1] „Право", София, г. 1, бр. 4, 2.12.1894.
[2] „Реформа", София, г. 2, бр. 39, 13.11.1900.

гашниот печат кој премалку го следеше театарскиот живот, изведбата на неговата драма го доби саканиот, потребниот и заслужениот публицитет. Истата година, во ноември, или само десет дена по оваа рецензија, веднаш по втората изведба на истата драма во истиот салон, истиот весник[3] ги дава сите пофалби а еден месец подоцна[4] ја поздравува најавата за гостувањето на драмата во Пловдив, додека по претставата во Белград, весникот „Мали журнал“[5] пишува: „Дури и на синоќешната претстава на оваа трупа кај Коларац, дојде до израз големото одушевување на нашата публика кон оваа одлична трупа... Многубројната публика бараше трупата и вечер да настапи кај Коларац и така вечерва ќе се одржи последната претстава на оваа прва македонска театарска дружина“. На гостувањата, драмата на Чернодрински збирала аплаузи и симпатии и затоа весниците за него пишуваа со сиот пиетет. „Нам срцето ни се кинеше, гледајќи и слушајќи ја оваа претстава“ – пишува новосадска „Застава“.[6]

Името на Чернодрински (Црнодрински) првпат го спомнува белградска „Штампа“.[7] Ова списание, според Воислав И. Илиќ, „како да ги собира, синтетизира и дополнува другите написи, кои, претежно во вид на пократки, постегнати информации, само ја констатираат темата, идејата и јазикот на тоа дело или даваат оценка за сценската реализација. Но, главно, несовпаѓање нема – ист е духот, впечатокот, формулирањето, симпатиите“. Критичарот запишал: „Ова дело го напишала некоја рутинирана драмска рака, но е напишано со македонска крв (...). Сметам дека ќе биде голема штета ако белграѓани не ја видат оваа трогателна драма, ако не уживаат во оригиналната и одлична игра на Македонската театарска дружина и не го чујат оној пријатен македонски дијалект. Се надевам дека управата на театарот ќе ни го причини тоа задоволство и ќе ја стави на репертоарот барем уште еднаш 'Крвава македонска свадба'.“ Критичарот потпишан како С е можеби Светислав Симиќ, влијателен српски политичар, публицист, професор и државник. Исто така, софискиот весник „Автономна Македонија“[8] низ неколку свои броја го свртува вниманието на читателите пишувајќи за Чернодрински и изведбите на неговите драмски дела („Македонска крвава свадба“, „Зло за зло“, „Срешта“...). Интересно е тоа што за бројните изведби (10-12) во Софија, весниците објавуваат, отстапуваат простор на сите критички видувања на претставите на драмите на Чернодрински. Значи, нешто во свеста почнало да се менува. Тоа го прави и весникот „Вести“ на 15 јануари 1909 година, кога објавува напис од еден учител од Костур. По девет години перманентна изведба и непрекинато претставување и оценување на сите тие изведби, и тоа почнувајќи од првата – премиерната изведба на драмата „Македонска крвава свадба“, таа ги полни театарските сали, читалиштата на сите свои гостувања. Со секоја нова изведба драмата на Чернодрински постигнува нов успех – со изразита желба на публиката и критиката за повторна средба со неа. Тоа е всушност онаа магија од која е обземена публиката, а поради која по претставата се навраќаат критичарите. Затоа, не случајно, за драмата на Чернодрински се пишувало во Софија, Белград, Нови Сад... во бројни тогашни весници. Покрај „Автономна Македонија“ во Софија, за Чернодрински пишува и весникот „Илинден“ во 1922 и 1923 година (бр. 1, г. 2, 5.1.1922; бр. 12, г. 2, 25.03.1922; бр. 10, г. 2, 11.03.1922; бр. 6, г. 3, 11.02.1923), во Пловдив „Правда“ (бр. 144, 31.03.1923), „Устрем“, Софија (бр. 24, 1.07.1924) а во „Илинден“ јубилејот на Чернодрински го одбележува неговиот роднокрајник, револуционер, публицист и уредник на овој весник, Арсениј Јовков. За својот пријател, Јовков запишал: „Литературните појави кај секој народ се рожба на условите во даден момент. Литературата е целосен одраз на тие услови и затоа историчарот нема поголемо огледало за согледување на извесна епоха од самите производи на уметноста што таа епоха ни ги оставила во наследство. Ретко избраниците на еден народ можат да го надраснат својот век, зачекорувајќи далеку пред него. Обично кај писателите и поетите ние ги согледуваме сите оние недостатоци, сите трепети, стремежи и заблуди што го бранувале нивното време. (...) Македонскиот театар е скромно дело на г. Војдан Чернодрински, кој и самиот во Битолско ги делеше залаците на револуционерната судбина. Повеќе од скромен во својата театарска дејност, тој живееше 20 години со трепетите на македонското театарско дело и може да се рече дека тој самиот го создаде и го носеше на своите плеќи и како драматург и како директор на Македонскиот театар (...) Македонскиот театар, кој самиот беше едно револуционерно тело, ја имаше смелоста да ја обиколи и Македонија. И да изведува револуционерни пиеси, принудувајќи ги младотурците да молчат“. Впечатоците на театарските изведби на драмата на Чернодрински беа причина за бројните одгласи во печатот.

Но, се појавија и такви написи, како оној од 1923 година на Трпе Анастасов во весникот „Правда“ (бр. 144, г. 1, 31.03.1923), кој ја оспорува политичката и националната актуелност на драмата на Чернодрински. За овој напис Александар Алексиев рече: „Авторот секако им припаѓа по своите убедувања на федералистите, прилично снажна групација во маке-

[3] „Реформа“, София, г. 2, бр. 41, 23.11.1900.
[4] „Реформа“, София, г. 2, бр. 41, 23.11.1900.
[5] „Мали журнал“, Београд, бр. 342, 13.12.1903.
[6] „Застава“. Нови Сад, бр. 278, 17.12.1903.
[7] „Штампа“, Београд, бр. 326, 14.12.1903.
[8] „Автономна Македонија“, София, бр. 24, 14.12.1903.

донското ослободително движење на Првата светска војна“.[9]

Анастасов се запрашува: „Зар г-н Чернодрински не сфаќа дека ќе му напакости на македонското ослободително дело изведувајќи ја „Македонска крвава свадба“? Една година подоцна, Никола Џеров во весникот „Устрем“[10] ја оспорува животоспособноста на истото драмско дело: „Искусни и вешти луѓе се зафатија да го искористат за своја полза, во секоја смисла, тоа чисто име – татковината (...)“. За Џеров драмата на Чернодрински претставува „див шовинизам и најдолен лажен патос“. Но, вината секако не беше кај младиот Џеров, туку во трновитиот и испрекинат пат на нашето национално осамостојување. Секако, сосема природно и неминовно е за едно дело да се јават и различни мислења и оценки. Некогаш тоа е и мошне добро. Меѓутоа, ставовите на Анастасов и на Џеров дури и од извонредно големата временска и историска дистанца, ние не можеме да ги прифатиме.

Со текот на годините, интересот за дејноста на Чернодрински не престана. Дури, би рекле, со текот на времето неговото дело ги доби вистинските свои проучувачи, толкувачи и оценувачи. За неговата дејност одгласи наоѓаме кај Мисирков, Јосиф Чешмеџиев, Стефан Каракостов, а подоцна, преку критичките одгласи на Илија Милчин, Александар Алексиев, Јован Д. Костовски, Љубен Лапе, Јован Бошковски, Воислав И. Илиќ, Блаже Ристовски, Миодраг Друговац, Матеја Матевски, Вукосава Донева... сè поопстојно се приоѓаше кон делото на Чернодрински и на тој начин сè повеќе се укажуваше на важноста и улогата на Војдан Чернодрински.

Собраните дела во 5 тома на Чернодрински претставуваат сублимирање на дотогаш реченото за животот и творештвото на Чернодрински. Упорно трагајќи по оставината, по периодиката, контактирајќи со семејството Чернодрински, со неговите современици и пријатели, Алексиев даде еден од најцелосните прегледи на животот, револуционерната активност и творечката дејност на овој наш заслужен деец. Собраните дела претставуваат првично поцелосно презентирање на сето она што во период од 6 децении го создаде Чернодрински. Алексиев пишува за животот, за првите литературни и револуционерни појави на Чернодрински, за „Македонски зговор“, неговата улога во организирањето на македонските студенти во странство, за театарските трупи, за сите творби, за гостувањата, за инспирацијата од народната поезија... Според приредувачот, објавувањето на овие томови „ќе овозможи да бидат расветлени и отстранети многу досегашни непрецизности, (...) значењето на неговиот пионерски потфат ќе се согледа во вистинските свои димензии и тоа не само од историски, туку и од уметнички аспект“.[11]

Во делото „Основоположници на македонската драмска литература“[12], во кое првиот дел му е посветен на Чернодрински, како и во останатите бројни трудови презентирани се низа нови и дотогаш непознати моменти, кои придонесоа Чернодрински да го заземе своето вистинско место во македонската литература. Според Алексиев: „во еден сосема мал временски интервал, македонската драма и македонското театарско дело, ставени во служба на македонското револуционерно движење, ќе доживеат дотогаш невиден подем и ќе ги засенат, па дури и исцело фрлат во заден план, другите литературни појави кај нас“. Примерот на Чернодрински, Алексиев ќе го поврзе со нови македонски трупи и драмски имиња и дела: Хаџи Динев („Револуционер“), Матеј Христов („Ропство и слобода“), „дури и Марко Цепенков, тој ретко надарен и совесен собирач на нашето народно творештво, под влијание на дејноста на Чернодрински, во 1903 година ќе ја објави пиесата ’Црне Војвода’, а секако не треба да се испушти од предвид и пиесата ’Крвавата гробница’, чиј автор е Петар Стојков“. Алексиев зборува и за сериозните уметнички вредности на делото на Чернодрински создадени кога „никулците на поетските или прозните творби кај нас беа или ретки или со напор го освојуваа македонскиот народен говор“.

Значајна улога во процесот на „откривањето“ на Чернодрински има списанието „Театар“ (1953/54). Ова списание му посветува еден цел број, а во следните неколку броеви ги објавува и едночинките „Срешта“, „На реката“, „Зло за зло“. Од тоа време датира еден мошне значаен оглед од Илија Милчин,[13] еден од првите негови проучувачи. Во овој оглед со наслов „Чернодрински и театарската трупа „Скрб и утеха“, на девет страници, Милчин, меѓу другото, пишува: „Во редот на чесните пионерски заоруванња во незасегнатата целина од областа на театарот, лично место зазема и дејноста на Војдан Поп Георгиев и неговата театарска дружина. (...) Целокупната работа во ’Скрб и утеха’ е стимулирана од желбата да му се помогне на својот народ и материјално и морално. Ете затоа кај младите членови на трупата постои навистина пламенен самопрегор, својствен само на театарски аматери, и тоа им овозможува да ги вршат сите нужни работи околу своите претстави... Со режисерска работа во ’Скрб и утеха’ се занимавале самиот

9 Војдан Чернодрински: Собрани дела, том. 4. приредил Александар Алексиев, „Мисла“, Скопје, 1976, стр. 220.
10 „Устрем“, София, г. 1. бр. 24, 1.07.1924.
11 Војдан Чернодрински: Собрани дела, т. 5. приредил Александар Алексиев, „Мисла“, Скопје, 1976, стр. 295.
12 Александар Алексиев: Основоположници на македонската драмска литература, „Култура“, Скопје, 1976.
13 Илија Милчин: „Театар“, Скопје, бр. 1. 1953/54.

Чернодрински и Димитар Хаџи Динев, учител, родум од Дојран... Во репертоарот на 'Скрб и утеха' влегуваат освен 'Македонска крвава свадба' уште 'Робот и агата' во 5 чинови, 'Зло за зло' или 'Дрварите', 'Од глаат си патиме' во 3 чина, сите од Чернодрински. Во репертоарот на 'Скрб и утеха' се наоѓа и пиесата од Димитар Хаџи Динев 'Револуционер'..." Милчин, понатаму, дава сублимирани податоци за творештвото и уделот на Чернодрински во театарот. На мошне сугестивен начин ни ја доближува и претставува театарската трупа „Скрб и утеха". Секако, во својот оглед (и во многу други), Милчин се осврнува и на прашањата кои се однесуваат на македонскиот театар, европскиот, на првата изведба на првата драма на Чернодрински, одекот по изведбата во печатот, реакцијата на Нушиќ, кој, по завршувањето на првиот чин слегол на сцената и го искажал своето големо задоволство. Понатаму, Милчин подробно се задржува на гостувањата на оваа драма, неговото внимание е насочено и кон сцената и сценските изведби, ликовите. Огледот го завршува со еден краток преглед на драмските дела на Чернодрински, а на крајот заклучува дека „меѓу сите негови творби првенството си го запазува 'Македонска крвава свадба', излезена досега во три изданија, а играна уште пред да се појави второто издание во 1907 година, веќе над илјадапати во Србија, Бугарија, Америка, Романија, Австралија и Турција за да го продолжи својот пат на сцената, со помалку или повеќе прекини, и во самата Македонија под поробувачите од разни бои и најпосле да го дочека своето слободно сценско живеење, во сестран разгор и полн глас – на штиците од Македонскиот народен театар".

Во истиот број на „Театар", целосно посветен на Чернодрински, еден друг истражувач, во случајов Љубен Лапе, дава осврт на преписката на Чернодрински околу изведбите на драмите во Белград во 1903 година:[14] „Трагајќи по нови материјали за Илинденското востание во архивите во Белград, ненадејно се сретнав во архивата на Министерството за надворешни работи и со овие материјали што даваат куси податоци за намерите на македонската трупа, нејзините пречки, нејзиниот репертоар, нејзините раководители и помошта од страна на просветните власти да ги реализира своите планови. Подоцна имав можност да зборувам за впечатоците од гледаната претстава во Белград и Врање и најодзади да наидам и на ласкав одзив од српскиот печат за самата претстава" пишува Лапе. Имено, писмата (факсимилите) на Чернодрински упатени до Генералното застапништво на Кралството Србија од 5 ноември 1903 г. до министерот за надворешни работи (15 декември 1903), министерот за просвета (18 декември 1903) Лапе ги објавува во свој превод на македонски јазик, со цел и надеж дека овие писма ќе побудат подлабок интерес за да се „позадлабочи испитувањето на патот и перипетиите на оваа прва театрална трупа".

Интересот за драмите на Чернодрински е разгледуван и од јазичен аспект. Ѓорѓи Милошев во написот „Јазикот во пиеските 'Срешта', 'На реката', 'На Нова година' и 'Зло за зло' од Војдан Чернодрински"[15] за јазикот на Чернодрински вели дека е „чист народен македонски говор, со големо богатство на колоритен и емотивен речник. Тој, и покрај разните влијанија, останал типичен Македонец од Дримколскиот крај во сите свои манири, а нарочито во јазикот (...) Војдановиот јазик навистина во себеси ги крие интимните чувства на македонскиот човек, неговиот живот под ропството, неговиот дух и психа. (...)" Од причини што текстовите на Чернодрински не се подготвувани за објавување туку за изведба, тие во себе содржат и бројни грешки, како од технички така и од правописен карактер. Милошев особено, во овој текст, се интересира за фонетиката, морфологијата, лексиката, „а освен тоа за одбележување е што и на интерпункцијата во пиеските не е обрнато нарочно внимание, та затоа и таа, како и правописот, прави лош впечаток".

Врз основа на библиографските белешки за Чернодрински публикувани во списанието на МНТ (Скопје, бр. 1.1953/54), Јован Бошковски го претставува творечкиот пат на Чернодрински. Огледот „Драмското творештво на Војдан Чернодрински"[14] е поделен на два дела. Првиот нуди податоци за драмското творештво на нашиот драмски автор, а вториот претставува презентирање на содржините на драмите на Чернодрински. Особено внимание Бошковски му посветува на јазикот во драмските дела на Чернодрински. За него користењето на македонскиот јазик претставува историски чин: „Во тоа што пишувал како еден од првите на народен македонски јазик е најголемата историска заслуга на драмскиот писател Војдан Чернодрински".

Најквалификуваниот македонист на српскохрватското јазично подрачје Воислав И. Илиќ, во 1976 година објави студија за развитокот на македонската литература. Студијата е позната под насловот „Токови на македонската литература"[15] Во Белград, како професор по македонска литература, никогаш не се оддалечи од неа. Во прилогот „Војдан Чернодрински – драма и театар" дава анализа на крвавата свадба. За Илиќ драмата на Чернодрински е и дело со свои слабости, но и хомоген книжевен и патриотски текст, текст со свој колоквијален акционен валер. Анализата на личноста и делото на Чернодрински

[14] Јован Бошковски: Драмското творештво на Војдан Чернодрински", „Разгледи", Скопје, бр. 10, г. 10. 1968 .

[15] Др. Војислав Илић: Токови македонске књижевности, „Јединство", Приштина, 1976.

ја прави преку неговото време, преку судот за книжевната и јазичната вредност на тоа дело па сè до податоците за изведбите и за одгласот на критиката за него (преку Каракостов, Милчин, Бошковски, весници и списанија). „Сигурно надминувајќи го сето претходно како обид или резултат во македонски драмски жанр, пред сè во дијалогизираните псевдокласични скици на Јордан Цинот и во пасажи на сè уште непознатиот текст 'Фатаксаниот учен' од Рајко Жинзифов, евидентно преоѓајќи го и волуменот на својот опус и мозаичната панорама на збиднувањата, темите, мислите, структурата, Чернодрински обезбеди историско место во литературата на својот народ (...) Зошто Македонска крвава свадба изби во прв ред и одма стана најдобар драмски текст на нашиот писател и глумец – причините лежат во инспиративниот момент". „Инспиративниот момент" пак на Каракостов го оценува со зборовите: „Пасажот за македонскиот театар и за авторот на „Севда" Каракостов го прави врз основа на лично водената конверзација со него како со свој современик. Сосема е очигледно дека Каракостов лично не ги прегледал белешките во белградските списанија 'Мали журнал', 'Београдске новине' и 'Македонија', дека (и) ги спомнува, секако, според соопштенијата примени од Чернодрински напамет. Всушност, заради тоа и се покажува и извесна несигурност во предавањето на некои факти од театролози и културните историчари". Повеќегодишните научни истражувања на Илиќ сврзани за животот и делото на Чернодрински при самиот крај на својот живот ги обедини во студијата под наслов „Лице и маска" (книга за Чернодрински). Велиме ги обедини, бидејќи многу негови трудови за Чернодрински и македонскиот народен театар се објавени во периодичниот печат. Најобемната книга на Илиќ, со своите 732 страници[16] го минува животниот и творечкиот пат на Чернодрински, а тоа го направи преку анализите на сите дела на Чернодрински, преку битолскиот период од творештвото, „Македонската дружина", „Македонската емиграција", „Младата македонска книжовна дружина", „Славјано-македонска дружина", „Македонски глас", „Лоза", зборува за Димитар Хаџи Динев и неговата драма „Револуционер"... Длабока е причината и побудата на Илиќ за делото на Чернодрински. Татковината на Илиќ преку драмите на Чернодрински е огледало на сите тогашни појави и присутности. Тоа се „знаци на настани надоврзани еден на друг низ историското време-невреме, а во тревожна литературна експресија. За драмата „Македонска крвава свадба", како прва печатена книга на македонски јазик во почетокот на 19 век, Илиќ вели дека несомнено ѝ претходи на теоретските поставки на „За македонцките работи" на Мисирков. За него и за активноста на „Скрб и утеха" поопширно пишува во огледот „Мисирков и Чернодрински во белградската средба", во кој се задржува и на политичката платформа на Мисирков, неговите предавања во Белград, на неговите написи, на пробивот на македонската мисла во српскиот простор за што е заслужен и тој, но и Чернодрински. Исто така, овој оглед го изнесува и односот на овие двајца дејци кон македонската литература и македонскиот јазик. Во 1903 година, Белград за нив значеше – претставуваше едно ново поле за дејство и афирмација, значеше и излегување од каузата и кората на емигрантската детерминираност. Преку прилогот на Илиќ „Македонскиот театар 'Слобода'" е изразена свеста на „Слобода" и неговата културна и политичка улога. Во бројните огледи посветени на дејноста на Чернодрински, неминовно и неизбежно Илиќ пишува и за македонскиот театар во Битола, македонскиот скопски театар, за театарскиот живот во Македонија како смислена културна и политичка акција, за времето исполнето со „особени знаци на ритми, со кои и во кои претежно само се истрајува низ егзистенцијата и творечката моќ и судбината". Пишувајќи и за други македонски писатели, Илиќ многупати ќе го спомне името на Чернодрински. Пишувајќи за Цепенков и неговата драма „Црне војвода", која за Илиќ е коректен литературен обид, или, поточно, „конечно добар", затоа што „му се придружува на Војдан Чернодрински, на неговиот разновиден циклус на театарски опуси, пред сè на „Македонска крвава свадба", „Зло за зло" и „Робот и агата". Исто така, Илиќ смета дека во тоа време во Софија Цепенков бездруго ја гледал драмата на Чернодрински и се „доближил до некои свои сознанија". Според него, „трагизмот во сцените меѓу Осман-бега и Цвета, кај Чернодрински, можеле да му повлијаат на Цепенков да ја воведе и во својот текст сцената на грабањето на Тода..." За Чернодрински и Цепенков пишува и Б. Ристовски кога зборува за Дедов и весникот „Автономна Македонија". На страниците на овој весник беа објавени два текста на македонски јазик: драмата „Мајстори" на Чернодрински и „Црне војвода" на Цепенков. Со активноста на Чернодрински „завршува и периодот на најтворечкото ангажирање и најдобрите ориентации и на македонскиот писател и драматург В. Чернодрински".

Артистичката, театарско-критичарската дејност, публицистичката дејност во „Дебарски глас", на „еден од првите градители на македонскиот национален театар"[17] е предмет на интерес на Вукосава Донева. Според неа, големиот успех на Чернодрински се должи на колоритноста и милозвучноста на македонскиот јазик, на неуморната работа на театарската трупа и, пред сè, на способностите на нејзиниот „импресарио, пропагатор и уметнички раководител".

[16] Воислав И. Илиќ: Лице и маска (книга за Чернодрински), НИО „Студенски збор", Скопје, 1988.

[17] Вукосава Донева: „За некои непознати активности на Чернодрински", „Нова Македонија", Скопје, 28.05.1971.

За Друговац Чернодрински е „човек на два века, и тоа на оние нивни епохи кои беа пресудни за консолидирање на македонската национална мисла, за подемот на македонското револуционерно движење, за зацврстувањето на македонскиот јазик во уметничката литература, наука и публицистика, за најпосле да биде и најнепосреден очевидец на остварувањето на своите и националните идеали на македонскиот народ“.[18] Понатаму, зборувајќи за дидактичноста на Џинот и битово-историската драма на Чернодрински, односно за училишниот театар и театарот на националноослободителната апотеоза, всушност создаден е мост на разбирање или алка која поврзува две „различни епохи и двете сфаќања за театарот и драмата, нешто како по интуиција на времето создадена нишка на творечката меѓузависност, на еден условно воспоставен континуитет, при што и кај Чернодрински ќе се забележат тенденции драмската реч исцело да се стави во функција на општонародното дело. Затоа и не е чудно што национално-револуционерниот и просветителско-поучниот тоталитет во неговата драма е секогаш истакнат во преден план, без оглед колку тоа ќе се одрази врз нејзините чисто естетски структури“.[19] Друговац пишува за критичкото и книжевно-историското одредување на драмата на Чернодрински, за нејзината фасцинантна популарност, за што сведочат илјадниците претстави, за ликовите, композицијата на делото, фолклорното искуство, за театарите на Чернодрински, за неговата „драмска актива и театарска дејност“ која „не е ни малку случајна појава, а пред сè автентичен израз на сè побогатата национална и културно-уметничка раздвиженост кај најголемиот дел на македонската емиграција, која и преку драмскиот збор и со театарскиот јазик битно влијаела врз свеста на луѓето и политичките структури на тогашните општества на Балканот“.[20] Како и за одгласот во српскиот печат, кој, како што знаеме, мошне респективно пишуваше, известуваше и оценуваше за „свадбата“ на Чернодрински.

Блаже Ристовски пишува за „Одразот на мелодрамата 'Срешта' во современиот македонски фолклор“ и смета дека „Чернодрински ја создаде првата драма во стихови во македонската литературна историја... Карактеристично е дека одделните фрагменти на оваа драма, како посебни народни песни, исполнувани и последователно, ги наоѓаме до денеска во народот, иако Чернодрински до крајот на својот живот не успеа да ја напечати оваа значајна своја стихувана драмска творба на македонски јазик“.[21] Освен во корелација со Цепенков, Ристовски ја поврзува дејноста на Чернодрински и со Мисирков, и тоа во она време (1903) кога и двајцата се наоѓаат во српската престолнина. Понатаму, пишувајќи за весникот „Македонски вести“, Ристовски го поврзува и со Чернодрински: „Во краткотрајниот период (од 20 мај до 16 октомври 1936 година) кога „Македонски вести“ премина во форма на весник, идејнополитичката национална ориентација доби уште поизразита линија и прашањата на македонската национална култура и на македонската литература и македонскиот литературен јазик им се посвети посебно внимание. Мошне интересни податоци ни даваат денеска статиите во весникот (...) незавршените спомени на В. Чернодрински „Македонски драматичен театар“ (притоа да наведеме дека некаде во тоа време луѓето околу овој орган имаат намера да организираат специјален македонски театар, заради што и Чернодрински ја преработува својата најпозната драма „Македонска крвава свадба“.[22] Исто така, Ристовски пишува и за „Бегството на Чернодрински од Софија во Белград“ во 1892 година[23], а професорот по македонска литература во Белград Христо Георгиевски во својата „Историја и поетика на македонската драма“ го елаборира и делото на Чернодрински.

Христовски особено се задржува на појавата и значењето на театарот и драмската актива на Чернодрински, при што дава свое видување за времето на основањето на македонскиот театар, сценскиот ангажман, улогата на „Македонски зговор“, патувањата и гостувањата на театарот на Чернодрински, неговите театарски критики, првите драмски обиди, драмите меѓу двете светски војни, за ликовите односно драмските јунаци за кои вели дека „тие немаат доволно слободен простор за дејствување ниту можност за осамостојување/умножување на своите становишта. Јунаците се потчинети на стабилизирањето на определена слика на светот и нејзините корелати. (...) Портретизацијата на јунаците не оди подалеку од обликување на елегичен немир или афектација. Посматран од контекстот на моралните и општествено-историските прилики во кои се појавува и изразува, јунакот на Чернодрински е дејствувачки, а не рефлексивен тип, и неговиот, а подоцна и јунакот на Цепенков, потекнуваат од народот и ги искажуваат неговите најдлабоки вистини“.

Првиот театарски рецензент на „Печалбари“, авторот на првиот критички осврт кој претставува меѓник или еден од меѓниците на театарската критика кај Македонците – Јован Д. Костовски, беше опиен од

---

[18] Миодраг Друговац: Од Мисирков до Рацин, „Просветно дело“, Скопје, 1975, стр. 55.

[19] Ибид. стр. 58.

[20] Ибид. стр. 66.

[21] Блаже Ристовски: „Одразот на мелодрамата 'Срешта' во современиот македонски фолклор“, „Рад“, 17. конгрес савеза и удружења фолклориста Југославија, Пореч, 1970, Загреб, 1972, 211–215. (лат). „Народната песна како основа на мелодрамата 'Срешта' од В. Чернодрински и нејзиниот одраз во современиот македонски фолклор“, „Македонски фолклор“, бр. 9-10, Скопје, 1972, стр. 215-229.

[22] „Македонски вести“, София, г. 2, бр. 59, јуни 1936, стр. 1.

театарот и за него зад себе, нам, ни остави бројни написи за театарот и театарските дела и претстави. Мислам дека неговото будно око не пропушти ниту една театарска изведба – од домашен ниту од странски автор. Своите многубројни рецензии пишувани од периодот меѓу двете светски војни па сè некаде до неговата смрт (1980), по сугестија на негови пријатели, Костовски (но, не сите) ги објави, ги обедини во едно вредно дело под наслов „Дела и изведби“[23]. Ова дело го претставува развојниот пат на театарската критичка мисла кај нас, а за самиот Костовски тоа е еден вид лична хроника на театарот. Јован Костовски како критичар – практичар, склон кон брзо, новинарско реагирање, но никогаш површен, напиша бројни театарски критики кои наликуваат или се споредуваат со вистински мали студии. Меѓу нив, секако, спаѓаат и неговите видувања за Чернодрински и неговите дела. Костовски ја почувствува суштинската сила на театарот, неговата моќ да се стави акцент на сè она што е заедничко за сите луѓе: смеата и солзите, радоста и тагата, среќата и маката, сè она што доаѓа од срцето. Впрочем, за тоа зборува и Жан Луис Баро кога вели дека театарот „го открива срцето што е заедничко за сите луѓе. И токму тоа го прави да биде најдобро средство за мир“. Низ страниците на „Театар“ во далечната 1953/54 година (подоцна и низ страниците на списанието „Современост“), Костовски објави мошне инспиративни – мали студии за Чернодрински и неговите дела. Тука, пред сè, мислиме на значајниот осврт насловен „По повод реализацијата на 'Македонска крвава свадба'“[24], „Биографски белешки за Војдан Поп Георгиев Чернодрински“[25], „Чернодрински и театарската група 'Скрб и утеха'“[26], „Преписка околу давањето 'Крвава македонска свадба' во Белград 1903“[27], „Јазикот во пиеските 'Срешта', 'На реката', 'На Нова година', и 'Зло за зло' од Војдан Чернодрински“[28], „По премиерата на 'Македонска крвава свадба'“[29].

Антонен Арто подучува да веруваме во смислата на животот обновен преку театар. Што е театар? Во што е неговата функција? Ова прашање се поставува повеќе од едно столетие, или, можеби, од мигот кога тој се одвојува од својата улога на дворски спектакл). Сето ова време на театарот не му се оспорува улогата, местото, значењето и функцијата. Театарот е машина, огнена или кибернетичка, како што за него зборува Ролан Барт. Според Брехт, известувачката полифонија: декорот, костимите, осветлувањето, актерите, мимиките, говорот, го сочинуваат театарот, односно тој „претставува повластен семиолошки објект, бидејќи неговиот систем очигледно е оригинален (полифониски) во однос на јазичниот (линеарен). По својата суштина театарот е и уметност.“ Театарска уметност, според Крајг, не е „ниту глума, ни драмско изведување, ниту игра: таа се состои од сите елементи од кои е составена глумата, драмското изведување или играта...“ Театарот е поврзан со театарска претстава, а претставата со театарско дело (драмско). Во театарската претстава дејствуваат законите на естетиката, оној кодекс кој важи за единството на светот на драмата. Значи, пости „нешто“ што создава некој нов облик, „нешто“ ново. „Новото“ е театарот. За него, исто така, може да се зборува и како за култ. Но, и како за театар излезен од тој култ. Низ своето постоење и опстојување, театарот претставува место за обраќање на народот. И покрај фактот за различниот развиток и дострел на театарската дејност, сепак постојат некои универзалии вградени и во македонскиот театар. Брехт вели дека е логично да се обраќаме на народот и попотребно од секогаш да зборуваме со неговиот јазик. Театарот претставува огледало на општествениот живот и ја осветлува релацијата театар – литература. Театарот преку својата мисија се поврзува со народот, а тој – како нејзина публика – од него „бара“ одредени актуелни, животни теми преку кои го преживува сопствениот живот. Театарската сцена престорена во гласот на народот стана сцена на (за) народот, се здоби со поддршка, стана омилено, „култно“ место за издигање на духот, а „драмите“ се ценеа толку релевантни (квалитетни, добри), колку што релевантни се гледаат темите и идеите што тие ги театрализираа.“ Народните театри се школи на своите писатели, воедно тие се и просветни установи. Познато е дека театарските критички одгласи (во македонската средина) се ретки. Постои развоен континуитет, но не постои обединувачка свест што преку ангажманот на критиката и книжевната историја ќе ги поврзе нишките на литературниот и театарскиот развиток во една целост, за таа целост да има статус и вредност и на литературно и на национално единство. Повеќе или помалку тие се „слободни стрелци“. Секој за себе пишува, секој за себе критикува. Но, сепак, доколку погледнеме наназад, постојат критички одгласи, ставови и мислења за делото на Чернодрински. Се поставува прашање дали досега сме можеле или моравме и повеќе од тоа да напишеме и зад себе за Чернодрински да оставиме повеќе страници. Македонската литература и литературната историја по повод или не ќе пишува за него и неговото (наше) дело, не затоа што самиот беше „убеден дека најубав споменик за него е неговото дело и дека единствено неговата татковина може достојно да му се оддолжи“ туку затоа што делото на Чернодрински и севкупната негова мошне значајна револуционерна и театарска активност ја задолжи македонската литература, критиката и литературната историја, кон овој лик и ова дело да го има сиот респект и сета почит.

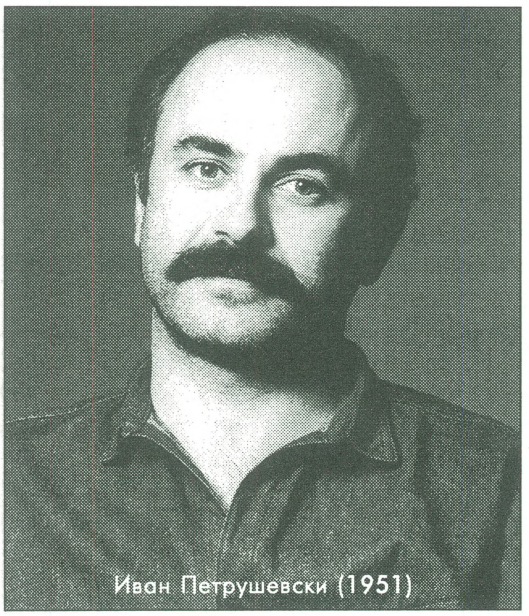
---

[23] Д-р Блаже Ристовски, „Современост“, Скопје, г. 27. бр. 7-8, 1977, стр. 52-63.

[24] Христо Георгиевски: Историја и поетика на македонската драма. „Матица македонска“, Скопје, 1996, стр. 42.

Иван Петрушевски: Спектрален талент

Во една сцена на амбиенталната претстава „Ослободувањето на Скопје“ од Душан Јовановиќ (режија: Слободан Унковски) црномурестото и тогаш голобрадо момче Иван Петрушевски постојано се искачуваше и се спушташе по големата железна конструкција на ѕидот. Немаше голем текст за говорење. Неговата улога на циганчето Ваво содржеше одвај неколку реченици. Но, убавината на играта на овој млад актер не се состоеше во обемот на улогата, во големината на задачата, туку во внатрешната сила и енергија, кои излегуваа од неговото кревко, но жилаво битие, и тоа на еден можне искрен и спонтан начин. Повеќе од евидентно беше дека доаѓа времето на едно мошне талентирано присуство, на еден изразит талент и специфичен сензибилитет, на една занимлива актерска персоналност... А тоа незапирливо дојде и во театарот, и во електронските медиуми (Радиото и Телевизијата), и на естрадата.



Иван Петрушевски (1951)

Овде не треба да превиди фактот дека само две-три години пред тоа Иван Петрушевски беше излезен од Високата музичка школа (отсек за драмски актери). Всушност, спомнатата високообразовна институција ја заврши во 1974 г., за веќе во наредната година да стане член на Драмскиот театар во Скопје. Во меѓувреме настапи во изведби во кои остварувањата беа повеќе или помалку подготовка за покрупните и позначајните зафати, што логично се очекуваа да уследат и кои *de facto* не изостанаа, какви што беа ангажираните од почетничка природа во Бихнеровата драма „Војцек“ на режисерот Борко Зафировски, во пиесата „Достага на самиот врв од највисоката власт“ од Коле Чашуле (режија: Љубиша Георгиевски), во детската претстава „Легенда за Бошко Буха“ од Беловиќ и Пешиќ, во режисерско видување на Наум Пановски и др. Во проекти на театарот од населбата „Карпош“ се појвуваше и како студент на Високата музичка школа (отсек за актерски кадри).

Така постепено, но сигурно и систематично зрееше актерското творештво на Иван Петрушевски, зад чија тивка и ненаметлива природа се криеше еден силен и постојан внатрешен агенс, кој го мотивираше да игра неоптоварено, слободно, да не им се препушта на рамнодушноста и апатијата кои лесно можеа да го „заробат“, да го навјасаат поради некои помали паузи на сцената предизвикани од болест и сл.

Денес, од перспектива на едно речиси тридецениско актерско искуство исполнето со поголем број забележителни остварувања, за Иван Петрушевски може слободно да се говори како за драмски уметник со веќе оформена физиономија, како за актер обдарен со несомнена творечка фантазија, како за творец кој секоја своја улога ја збогатува со богати варијации на поединостите...

Размислувајќи за некои од карактеристиките и спецификите на артистичката игра на Иван Петрушевски, не можам да се оттргнам од впечатокот дека кај овој актер секој збор, гест и мимика како да се целосно проверени и усогласени со режисерските интенции, а она што најмногу успева да се забележи е исфорсираната сентименталност и емоционалност, кои кај него не се врзани толку за грлото, колку за срцето. И токму со оваа одлика (и не само со неа, се разбира), тој значително се разликува од своите колеги, кои му припаѓаат на она мало семејство „родени“ комичари кај нас, обдарени, покрај другото, и со чувство не само за брзо и занимливо навлегување во структурите на текстовите, во комичните валери и сл., туку и за мошне успешно излегување, т.е. незадржување на првата импресија, што не ретко ја понудуваат авторот и режисерот... Колку на прв поглед неговите креации да носат печат на извесна лесна импровизација, на некоја чудна мекост, природност и опуштеност во говорот и во движењата, сепак, без да покаже рафинман и стил, зрелост и едноставност, внатрешна сила и дискретност, шарм и непосредност, спонатаност и доживеа-

ност не тргнува во поход во извршувањето на ниту една актерска задача.

Како и Гоце Тодоровски, Владимир Ангеловски, Димче Мешковски и Благоја Чоревски (во женскиот состав на Драмскиот театар комичар од тој или сличен тип е единствено Снежана Михајловиќ), така и Иван Петрушевски најмногу со својата игра доминира во дела од комедиографскиот жанр, истакнувајќи се во комика која е тивка и ненаметлива, која се движи во рамките на лирските штимунзи и на дискретниот шарм. Се присетувам на многу негови ролји, со кои тој се наметна како една незаобиколна константа, и тоа не само во неговата матична куќа туку и надвор од неа...

Во „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ (режија: Коле Ангеловски), проект реализиран на Малата сцена во театарот во населбата „Карпош“, Иван Петрушевски го толкуваше ликот на околискиот шпион Алекса Жуниќ. Тоа беше креација која, ослободена од испробаните шаблони и канони во конципирањето на овој лик, најмалку прилегаше на некоја карикатура што сама по себе е смешна. Нејзиниот интерпрет се обиде да го исполни ликот со повеќе иронија и горчливост, кои ја откриваат човечката трагичност и безнадежност...

Своевремено многу ги сакав улогите кои Иван Петрушевски ги реализира во комедиографските остварувања на Русомир Богдановски: „Панургиј“ (режија: Коле Ангеловски) и „Чудото на Свети Ѓорѓија“, во режисерско видување на Слободан Унковски, (мислам дека нив не помалку ги сакаше и уживаше во нив и публиката). Зашто во креирањето на улогата на Јове Лапало, во „Панургиј“ тој се залагаше во играта да внесе една посодржајна комика – и затоа беше во можност и предност да ѝ даде определен тон и печат на изведбата.

Бравурозни мигови на вдахновение Иван Петрушевски прикажа и во комедиографското дело на Р. Богдановски – „Чудото на Свети Ѓорѓија“. Толкуваше неколку ликови и во ниеден од нив не се повторуваше, не личеше. Неговите комични сенчења на ликовите ја имаа секогаш неопходната пластичност, свежина и неповторливост. И во уште еден комедиографски текст од Р. Богдановски дојде до најцелосен израз талентот на Иван Петрушевски. Тоа е кратката комедија „На осамениот остров“, во изведба на театарската група „Модро око“, инаку проект на Домот на младите „25 Мај“ од Скопје (денес Младински културен центар), која беше пренесена на ТВ екран, т.е. снимена за телевизија.

Интересирањето и љубопитството на Иван Петрушевски за настапи во остварувања од полесен, забавувачки карактер продолжија со ангажмани во кабарето на скопскиот Драмски театар – „Копривариик“[1] на режисерот Коле Ангеловски, потоа во двете верзии на „Женски оркестар“ од Сашко Насев (режија: Димитар Станковски) и др. Улогите што ги реализира во овие и во уште некои други слични сценски реализации не можат да се вклучат во врвните актерски дострели на Иван Петрушевски, но тоа не значи дека во нив тој априори се определуваше за стил без уметничко дејство, за проблематичен вкус итн., иако спомнатите комедиографски структури го „влечеа“ кон тоа. Се имаше впечаток дека во комиката си дозволува сè, но само тогаш кога сметаше дека постои покритие за тоа. Од сè можеше да се откаже, само не од кондензираноста на својот актерски израз. Таму каде што не постои поголема творечка фантазија, барање на нови изразни можности и сл. (а таков донекаде беше случајот во наведените две остварувања), актерот е приморан со својата игра да биде многу поблиску до традиционалните сфаќања отколку до современата форма на актерскиот израз, која кај Иван Петрушевски ќе се искаже многу поизразито во некои други сценски реализации, остварени во дела со многу поиздржани драматургиски вредности.

Истакнувајќи го ова, мислам пред сè на вклучувањето на Иван Петрушевски во проектот на неговата матична куќа – „Дупло дно“ од Горан Стефановски, на режисерот Слободан Унковски, што беше прикажан на Стериино позорје во Нови Сад и со кој театарот од населбата „Карпош“ од Скопје во вистинската смисла на зборот триумфираше и на игрите „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Во оваа скопска премиерна изведба ликот на Јаков во три различни варијанти и временски периоди го толкуваа тројца актери. Секој од нив со најразлични средства (уметноста, лудилото и револуцијата) се обидува, т.е. дејствува врз застоеноста на духот, на бирократијата итн. Уметникот на Иван Петрушевски, кој се појавува во првиот дел, беше остварен со една мошне пластична игра, со психолошка продлабоченост, со широк распон на внатрешната сила, нејзиниот интерпрет успевајќи длабоко да проникне во најбитните особини на ликот. Овој актер не ја занемари ни дискретната комична боја во играта на својот мошне комплексен лик, на што впрочем укажа и дел од театарската критика во поранешна Југославија[2]. Се разбира, оваа креација

[1] Петре Бакевски во „Вечер“ од 11.03.1986 г. (приказот е пренесен во неговата книга „Лица и маски“, 1988 г.), истакнува дека во „играта на Гоце Тодоровски, Иван Петрушевски, Благоја Чоревски и Снежана Михајловиќ беше присутен оној богат дух за продуховена и инвентивна сценска игра, која се темели на извесна карикатуралност и пародичност“ итн.

[2] Покрај другите за „Дупло дно“, т.е. за креацијата на Јаков во толкување на Иван Петрушевски, во „Политика-експрес“ се огласи редовниот театарски критичар на овој весник Авдо Муичиновиќ, кој забележува дека спомнатиот актер „се служи со пластични средства и со примеси на нешто забавувачкко што има ефект кај публиката“.

на Иван Петрушевски не остана незабележана ни на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, добивајќи за неа награда (станува збор за наградата за најдобра епизодна улога што го носи името на најстариот актер во Македонија – Димче Трајковски.)

Иван Петрушевски во „Женски оркестар“ на гостувањето во Австралија

Иван Петрушевски се појави и во четири други проекти, а посебно во комедијата „Собирен центар“ од Душан Ковачевиќ (режија: Коле Ангеловски), потоа во мелодрамите „Чија си“ и „Грев и шприцер“ од Сашко Насев, и двете во постановка на Димитар Станковски и др. Во нив и во уште некои други сценски реализации, спомнатиов артист покажа и докажа дека за успехот на спектаклот не е гаранција напишаната улога, туку актерот што им дава душа и на улогата и на претставата, и ништо попресудно не влијае колку тие вибрантно ќе затреперат од инспиративната моќ на неговото величество – актерот.

Во „Собирен центар“ Иван Петрушевски го игра покојникот Јанко Савски, кој заедно со неговиот колега Срећко Розмарин (Ѓокица Лукаревски) целиот живот го поминал по кафеани, по свадби, а од тие навики не може да се одвикне ни кога ќе се најде на другиот свет – во собирниот центар на небото. Многу нешта едноставно ме пленија во оваа негова фасцинантна креација – непосредноста и колоритноста, свежината и лекоста во изразот, кои достигнуваа до степен на шармантен артизам. Неговиот збор и гест имаат точна и најпрецизна одреденост, која на посетителот му дозволува да ја насети целата трагичност на ликот што го толкува. Импонира и со уште еден многу значаен квалитет – природноста во говорот и гестот, во која не е тешко да се пронајде драмски рефлекс на неговата внатрешна идентификација, па така речиси неосетно играта на овој актер станува јадро на претставата, доминанта во секоја појава, иако самата ролја Јанко Савески е едно од многуте камчиња во мозаикот на најразлични човечки судбини во пиесата „Собирен центар“. Ако некогаш сум почувствувал целосно ослободување од надворешниот грч кај некој актер, тоа е кај Иван Петрушевски во спомнатата претстава, чија креација треба да се види, а не да се опишува, зашто, се чини, токму во оваа сценска реализација ја откри вистинската природа на својата раскошна дарба и ја покажа широчината на своите способности. Во ролјата на Срећко тој се претстави и како еден мошне карактеристичен тивок и лиричен темперамент, како творец чудесно обдарен со фантазија, кај кого чувството за суптилен и ненаметлив хумор и внатрешната градација на карактерот имаат своја логична развојна линија. Многу ми се доаѓа кога игра во наведената пиеса на Душан Ковачевиќ и поради тоа што е мошне економичен во изразните средства, што ги избегнува излишните детали, не запоставувајќи ги нив, се разбира, кога тие треба да се потенцираат. Кога една улога се остварува без ниту еден пад на интензитетот или пад во баналноста, кога една креација е исполнета со сите преливи на човечките чувства и односи, кога една актерска персоналност поседува фин нерв за комика и зрачи од сцената со некоја дискретна, но чудесна радост, која во овие тревожни времиња му е неопходна на човекот повеќе од кога и да е порано, тогаш значи дека се дише на штицките што значат живот со полни гради, дека е обезбедена сопствена боја во обликувањето на ликот, дека актерската изразност постигнала максимална сочност и функционалност итн. Едноставно, во еден ваков вонсериски актерски дострел треба да се ужива, бидејќи ни приближно сè не може да се каже за него. Уживањето говори повеќе од напишаното и затоа добиената награда на театрските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп се најде во вистински раце.[4]

[3] Колку за пример го наведувам пишувањето на Ванчо Каранфилов, според чие мислење еден од тројцата Јакови –Иван Петрушевски „успева во ликот да ги вплете многузначностите, важни за целата претстава“.

[4] Во „Нова Македонија“ од 1.02.1989 г. Лилјана Мазова јавувајќи се со рецензија за премиерата на „Собирен центар“ со право ќе нагласи дека во оваа претстава „доминираат двајца артисти – Мите Грозданов, како стариот професор и врската меѓу два света и Иван Петрушевски како покојникот Јанко Савски. Задржувајќи се на креацијата на Петрушевски, Мазова ја издвојува неговата „прецизна игра... низ префинети ситни детали, кои само ја потврдуваат сценската моќ на овој артист“.

Едноставните и простодушни луѓе кои и кога во душата го носат најголемиот товар на теглилата знаат да им се радуваат и на најмалите ситници во животот, не можат да се креираат на сцената поинаку освен едноставно и чисто до кристалност. Такви се ликовите што ги толкува(ше) Иван Птрушевски не само во „Собирен центар", туку и во многу други пиеси од домашни и светски драматичари.

Во претставата „Чија си"[5], која доживеа повеќе од 100 изведби на сцената на скопскиот Драмски театар, го играше ликот на пензионираниот помлад офицер-застапник во ЈНА, човек кој живее еден обичен, типично малограѓански живот во својата средина, кој е збунет, но и огорчен од промените, од состојбите и сл., но, кој никогаш не престанува да го сака човекот, да верува во него. Таков или сличен е и во една друга, исто така, мошне играна пиеса од Сашко Насев – „Грев и шприцер", која подолго време не престануваше да го привлекува вниманието и интересирањето на публиката не само во Скопје, туку и во другите градови во Македонија (Битола, Тетово, Струмица и др.). Сега, појавувајќи се во улога на чувар кому му се блиски не само чашката, туку пред сè човештината, добрината, топлината што сака да им ја дарува на оние што страдаат за неа, го одигра својот солистички парт на начин каков што може само да се посака – мирно, сублимирано, човечки топло до потресност и поетска возвишеност... Како и во „Чија си", така и во „Грев и шприцер", во театарска смисла на зборот беше најприсутен, иако најдискретен во глумата, макар што ликовите и во едната и во другата пиеса што ги креираше не се до таа мера експонирани, ставени во прв план, како некои други, таканаречени „поглавни" ликови... Но во оформувањето на еден драмски лик не учествуваат само авторот или режисерот, туку најмногу нејзиниот толкувач и публиката во салонот...

Од гостувањата во внатрешноста на Републиката, треба да се издвои она во Народниот театар „Ј. Х. Константинов-Џинот" во Велес („Радован III" од Д. Клечевиќ).

Не е толку голем бројот на претстави наменети за најмладите во кои играл Иван Петрушевски, колку што е импозантно учеството, на пример, на некои негови колеги, како што е тоа случајот со Владимир Ангеловски – Дади, Димче Мешковски и др. Но, карактеристично за ангажманите на овој актер во сценски реализации за најбројната и најблагодарна публика – децата е вклучувањето во проекти во кои се појавуваше главно во насловени или водечки ролји. На овој вид сценски презентации им приоѓаше со голема сериозност и темелност, со професионална подготвеност и студиозност. Немаше никакви предрасуди, не појавуваше никакви отпори кога се наоѓаше во светот на детството, кога играше за деца, кога се соочуваше со нивните љубопитни лица во салонот. Напротив – работата во изведби што го полнеа театарот со најубавата смеа и врева на светот, ја сметаше и ја прифаќаше како многу одговорна задача, а не како можност за отпуштање, како додатно оптоварување. За него не постоеја поголемо задоволство и поголема среќа од тоа да биде во сферите на ведрината и убавината, што го правеа најмногу расположен и задоволен од она што го создава. За жал, немаше многу можности да се наигра во ова поле на творештвото и затоа што поради болеста мораше да отсуствува од сцената и многу повеќе затоа што сè поретко се подготвуваа проекти за деца од предшколска и школска возраст.

Во праизведбата на пиесата „Умна глава" од македонската писателка Оливера Николова (режија: Кирил Ќортошев), во која Иван Петрушевски ја креираше главната, односно насловна ролја (момчето Умна Глава), публиката беше соочена со еден мошне симпатичен и шармантен лик, со едно повеќе или помалку смешно дете, кое три години шета по светот со својата голема книга (тефтер), забележувајќи ги во неа народните поговорки што ги слуша од обичните луѓе, кои треба да му помогнат како подобро да се снајде во животот, како да се ожени итн. Нејзиниот толкувач настојуваше колку што е можно да биде понепосреден и поспонтан, да ја шири струјата на благиот народски хумор и да ги доближи него и ликот до сите гледачи, без разлика на возраста, и тоа најмногу преку дискретните акценти на комиката. Не правеше динстинкција меѓу творештвото за деца и возрасни. Таквата застарена и вештачка поделба ја сметаше за неприфатлива и штетна, за непродуктивна и неделотворна, како што поделбата на поголеми и помали ролји не ја сметаше за најрелевантна, како што за него беше значаен квалитетот на постигнатото.

Двете насловни ролји во драматизираната сказна во стихови – „Мачорот Џингис Кан и Мики Траси" од перото на еминентната хрватска поетеса Весна Парун, што како гостинка на сцената на Драмскиот театар во Скопје ја постави режисерката Звездана Ладика, им беа доверени на Гоце Тодоровски и Иван Петрушевски. Тоа беа две мошне впечатливи актерски остварувања, кои до таа мера се наметнаа во претставата, што сочинуваа едно речиси незаменливо

[5] Како и многу други критичари, така и Л. Мазова во „Нова Македонија" е на мислење дека во праизведбата на пиесата „Чија си" – „посебно се истакнува Иван Петрушевски", дека е „ностиел во играта" итн.

актер-дуо, способно да се снајде и во најтешки ситуации, особено во поглед на пласирањето на текстот, односно на стиховите (а не беше воопшто лесно да се игра драмски текст во стихувана форма, бидејќи за овој вид интерпретации кај нас не постојат ни минимални искуства, а за некои традиции и да не говориме).

И како што спомнатата хрватска писателка пишуваше лесно и неконвенционално, ненаметливо и простосрдечно, мошне суптилно навлегувајќи во светот на детската фантазија, т.е. во детската душа и во неа откривајќи ги сите нејзини најчисти извори, така играше и Иван Петрушевски во друштво на Гоце Тодоровски, Димче Мешковски и др.

Иван Петрушевски во филмот „Од зад гроб"

Некаде на почетокот на артистичката кариера Иван Петрушевски се најде и во две други забележани претстави за најмладите: во поетичната пиеса „Сината боја на снегот" од Григор Витез, што како гостин на сцената на Драмскиот театар ја реализира режисерот од Загреб Давор Младинов, и во уште попоетичната сценска реализација на „Шекспир во приказни" (режисер: К. Ангеловски). Беше тоа едно ново искуство и за спомнатиот актер и за неговите колеги со кои најчесто настапуваше (Димче Мешковски, Владимир Ангеловски – Дади), бидејќи требаше да се навлезе во малку или воопшто непознатите тајни на анимацијата на куклите, што не беше малку лесно.

Во средината и на крајот на сезоната 1984/85 г., т.е. во годината на 40-годишниот јубилеј на скопскиот Драмски театар, овој колектив вклучи во својот тековен репертоар две сценски реализации наменети за најмладите.

Едната од нив беше пиесата „Сказна за ловецот" од Стефан Пешиќ, во режисерско видување на Коле Ангеловски. Уште една главна, односно насловна ролја (ролјата на ловецот) и уште еден забележан актерски дострел на артистот Иван Петрушевски, можеби не толку маркантен како во некои други претстави за деца што веќе ги наведов, но сепак вреден за почит.

Не би се задржувал и на уште некои други наслови на пиеси за деца во кои играл Иван Петрушевски, бидејќи и оние за кои стана збор се сосема доволни целосно да го заогружат впечатокот за мошне креативниот ангажман на овој актер и во спомнатиов домен на творештвото.

Творечката персоналност на Иван Петрушевски станува уште посеопфатна, покомплетна, поверодостојна ако макар и телеграфски се набележат некои други негови ангажмани надвор од театарот – во другите медиуми, ако макар и во еден лапидарен облик се задржам на дострелите на овој актер во областа на радиодрамското творештво и доменот на телевизискиот драмски и филмски израз. Така, доволно беше учеството на овој актер само во неколку телевизиски остварувања што се означени како антологиска вредност („Ајде да се дружиме", „Виа – Трст"* и др.), па да се увериме во неговиот неоспорен талент како телевизиско-драмски актер, како изразито телевизиско-филмско лице, кое многу кажува, или исто толку многу сугестивно дејствува како на сцената. Брзото сообразување и совладување на медиумите за кои станува збор е својство само на мошне флексибилни и витални сестрани и луцидни актерски личности, а еден од нив е секако и Иван Петрушевски.

А што да се каже за неговите речиси секојдневни концертни настапи со хумор и сатира низ целата Република, заедно со Гоце Тодоровски, кои како и некои други (пред сè на Ѓокица Лукаревски), и на Петрушевски му донесоа огромна популарност кај публиката, па ако може да се говори за актерско дуо, односно трио, кое најмногу беше познато кај најширокиот круг гледачи, тоа е бездруго дуото Петрушевски–Тодоровски, односно триото што веќе го спомнав... Ова само по себе и не мора да значи многу, но не е ни малку за продолжување на векот на најтрошната и на најефемерната уметност – уметноста на актерот.

* За улогата на Цаци во „Виа–Трст" В. Петрушевски во 1989 г. беше прогласен за артист на годината.

Бранко Ставрев

Човек – институција

Случајот сакаше да се испратам со човекот кој ме пречека во Македонскиот народен театар. Ме пронајде во еден мал театар во внатрешноста како се мачам пишувајќи пиеси и, згора на сè, ги поставувам на сцена.

Бев многу млад кога се прочу дека режисерот Илија Милчин внел некакви иновации во Народниот театар низ „Стаклената менажерија" на тогаш авангардниот Тенеси Вилијамс. Веќе се знаеше и за „Црнилата" на Чашуле, и за „Долгото патување во ноќта" на Јуџин О'Нил, и за „Малограѓаните" на Горки, кои живеат на сцената поинаку одошто дотогаш.

Тоа го ***чув,*** а со свои очи и ***видов*** дека е животно заинтересиран за најголемиот дијалог на сите времиња – Птоломејскиот и оној на Коперник, односно оној на Станиславски и оној на Брехт.

„Луѓето кои сакаат светот да го покажат како совладлив, постапуваат добро што на почетокот не зборуваат за уметноста, што не се управуваат според прописите на уметноста, ниту се стремат кон уметноста", зборуваше Брехт.

Ако тие на „уметноста" ѝ доверат таква задача, тогаш, во најдобар случај, ќе се судрат со непријатни компроси.

„Уметноста", таа стара, славна, искусна, со институции и учени експерти снабдена сила, мрзоволно ќе се согласи да застапува некои нови тенденции, покрај сите други, постари тенденции. Употребувајќи ја уметноста секогаш и само таму каде што на нивните намери ќе им биде потребна, тие ќе изградат уметност, зашто, без сомнение, ***уметноста*** ќе биде тоа – светот да се прикаже како ***совладлив***.

Поставувајќи го „Животот на Галилеј" заедно со Милчин, беше нормално да ја откриваме Брехтовата дијалектика во Театарот.

Ти, актеру, мораш пред сите други уметности
да ја совладаш уметноста на посматрањето.
Не е, значи, важно како изгледаш ти, туку
што си видел и што покажуваш.

НА ВРАЌАЊЕ ОД ПОГРЕБОТ

Театарот разрешува конфликти.

Но во процесот на разрешувањето и произведува конфликти.

Често во толкава количина што човечкото срце со тешка мака ги издржува.

Дали проповедникот Еклизијаст ни се обраќа нам, на театарските дејци, кога вели:

Суета над суетите – сè е суета.

И го управив срцето свое да истражувам и да испитувам преку мудроста сè, што станува под небото; таа тешка задача им ја даде Бог на синовите човечки, за да се занимаваат со неа.

Ги видов сите работи, што се вршат под сонцето, и ете – сè е суета и мака за духот.

И го управив срцето свое да ја познае мудроста, да ги познае безумието и глупоста; но разбрав оти и тоа е мачно за духот. Зашто при големата мудрост големо е и страдањето и кој умножува знаења, умножува и мака.

Светото писмо е прст вперен во светлината.

Употребуваме зборови за да ги преминеме и да стигнеме до тишината.

Гледам во зајдисонцето, вели Антони де Мело.

Еден селанец ми приоѓа и ме прашува:

Што гледаш? Како да си маѓепсан?

Јас му одговорив:

Маѓепсан сум од убавината!

Кутриот човек почнува да доаѓа секоја вечер на тоа место барајќи ја убавината и се прашува каде ли се скрила.

Ги гледа сонцето, облаците, дрвјата.

Но, каде е убавината?

Тој не сфаќа дека убавината не е една работа.

Дека убавината е начин на гледање на работите.

Во каква врска е тогаш епизодата со уметноста на посматрањето?

Во Македонскиот народен театар освен светлите, имавме и многу темни премиери.

На сите „ИН МЕМОРИУМИ" Илија Милчин присуствуваше и најчесто држеше проштална реч.

Зошто сопственото заминување го изрежира како што го изрежира?

*Зошто посака **тајно** да замине кога животот го мина **јавно?***

Сигурен сум дека мртов ни одржа лекција.

Но, како да знаеме што сакаше со тоа да ни каже?

Како да сакаше со тоа некого да казни.

Бидејќи казната оди рака под рака со злосторството, кој е злосторникот и каква е суштината на злосторството?

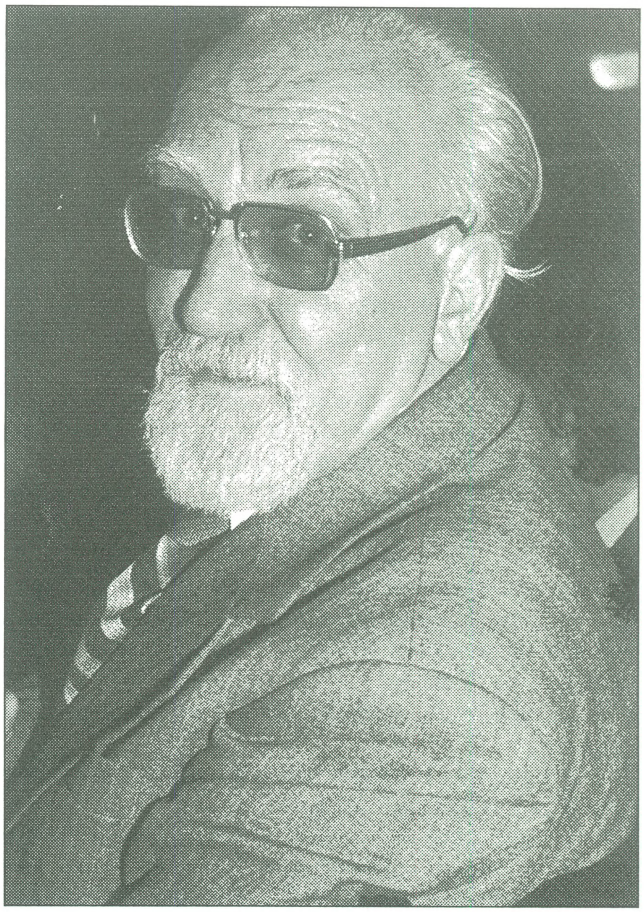
Јас сум незадоволен од себеси, зошто сакате да бидам незадоволен од вас, му зборуваше на Сенатот.

Знам дека размислуваше и милчиновски и галилејски низ уметноста на

Вредно е да се знае
она што го знаеш ти.
Ќе те посматраат за да видат
колку добро си посматрал.
Но луѓето не ги запознава оној
што само себе се посматрал.
Премногу крие тој од самиот себе. И никој
не е помудар од себе самиот...
Да се посматра
треба да се научи да се споредува.
Да се споредува
треба веќе да се посматрало.
Со посматрањето се создава знаење,
но знаењето е потребно за посматрање. И:
лошо посматра оној кој не знае што да прави со
посматраното.
Со поостар поглед го прегледува одгледувачот на овошки
јаболковото стебло, одошто минувачот (шетачот).
Но не го гледа човекот оној
кој не знае дека
човекот му е судбина на човекот.

Да беше актер и режисер во Москва, ќе беше народен или заслужен уметник; да го правеше сето она што го правеше во Лондон ќе беше Сер Илија Милчин.

Во Македонијава титули не даваат, затоа ќе мораме сами да му ја смислиме. Лично сметам дека одлично би му прилегала одреденицата: Човек – институција.



Илија Милчин

сомневањето, но не знам што дрдори тишината.

Ако смртта е спокоен чекор, што го обеспокојуваше толку многу за животта?

Според Албер Ками, Сизиф бил среќен што Боговите го осудиле да ја турка карпата до врвот и да му се враќа постојано во подножјето. Зашто животот е дејство меѓу две дејства.

Паралелата ми се наметна, зашто верував дека Илија го прифаќаше демитологизирањето на митот.

Во име на убавината, немаше друг избор освен да биде револтиран, а оттука и побунет.

Последната човечка желба народот ја именува како васиет, што слободно може да се преведе како духовен тестамент.

Меѓу порталите на раѓањето и смртта, вистинскиот човек чува ковчеже во кое однапред го има подготвено багажот со кој „на година ќе го однесат на царскио брег, та ќе го клаат во еден каик убав и ќе го превезат преку матното и маглао море и ќе го однесат на една друга земја пуста“...

Но, бидејќи сè останува овде, на земјата уште попуста, можеме да бидеме сигурни дека никој нигде не заминува, туку чини и прави сè што може за да си остане овде.

Има една пиеса од веќе цитираниот Ками, со наслов „Недоразбирање“.

Тој збор повеќе од секогаш сега ми се чини централен во истражувањето на феноменот зошто сè е вака како што е.

Недоразбирањето најчесто кулминира во мизансцен на војна, во апсурдна крвава игра на спротивни знамиња.

Ништо добро, ништо убаво не ветуваат недоразбирањата.

Кога конфликтите би се разрешувале во мигот и на местото на кое настанале, недоразбирањата би биле помалку, а шансите за поинаку поголеми.

Како Галилеј, Милчин предупредуваше дека не може да разбере како неговиот пријател со „такви“ мисли во главата се занимава со наука.

Какви се тие мисли?

Вакви или онакви, тие морале да се однесуваат повторно на Брехт – Милчиновото уверување дека сите уметности ѝ служат на најголемата од сите уметности – на уметноста на живеењето.

Кога разбрал дека сакам да го поставам „Тимон од Атина“, Милчин ми дојде и ми рече дека сака да го игра тој Шекспир.

Што сакаше да постигне со тоа?

Дали она што сакав и јас?

А јас сакав да докажам дека Тимон од Атина е посложен од Алсест на Милер.

Зашто најпрвин е филантропот а дури потоа мизантропот.

Едноставно, зашто правото на бунт треба да се стекне.

Како ќе му докажеме на светот дека и без да ја поставиме на сцена, јас го режирав, а Милчин го одигра Тимона.

Исто толку брилјантно колку и Галилеј.

Натаму е молчењето, се разбира...

Зашто до сè што беше сврзано со театарот и животот, неговата ерудиција допре со една навистина раскрилена моќ. Чинам дека беше кадарен сам да го брани јазикот кој од мајчин стана нормативен, сам да ја испишува историјата на која ѝ беше врсник, сам да понуди концепт за театар и култура, сам да создаде дури и програма за општествено уредување на својата држава, со влез низ културата, се разбира.

Уште вчера го видов Милчина како во една започната телевизиска серија за македонскиот дваесетти век се обидува да му ја протолкува на својот потомок македонската судбина.

Овој човек е навистина неуморен, си помислив, додека од петни жили местеше и преместуваше факти со кои, како и секогаш, нешто докажуваше.

Признавам дека не видов друг таков уметник, кој перманентно поседува аргументација и мотивација со нескротлива енергија да говори и да одговори, или да постави прашања на кои бара децидни одговори.

Како Галилеј, кој застапуваше научна вистина, мошне лесно од неа се одрече, кога таа му го доведе животот до пропаст.

Заради таа вистина секако не вредеше да го запалат.

Се врти ли Земјата околу Сонцето или Сонцето околу неа, не е токму најбитното.

Како Милчин, што го претставуваше Галилеј, токму тоа беше најзначајното прашање. Тука не се согласи со Ками. Мораше да остане жив, за да може на светот да му го докаже големото откритие.

Тој негов Галилеј го одгира неоспорно брилјантно и откога беше симнат од сцената, го продолжи во животот, играјќи го до последниот здив.

Статистиката нека брои и пребројува колку претстави изрежирал, и колку ролји одиграл, и колку преводи направил, и колку наследници оставил, и колкупати преку весниците, радиото, телевизијата, гласно ги искажал своите ставови, често конфронтирајќи се со сите кои само прикажуваат а не истражуваат.

Јас зборувам во прилог на прилозите кои Илија Милчин го памтат како личност.

Како голема фигура на македонската култура.

Неверојатната агажираност во речиси сите сегменти на животот се крунскиот сведок за тоа.

Историјата и аналитичарите нека проверат каде бил прав и каде можеби не бил прав. Сегашноста е сигурна дека во пантеонот на вечните вредности Милчин си обезбеди заслужено место.

Ретка е доблеста она што се знае да му се каже и на другиот. Како вљубен, како предавник, како пијаница. Така говореше Милчин низ Галилеј, или Галилеј низ Милчин.

Зашто многу слично на Бертолд Брехт, и тој знаеше дека за да се говори вистината треба да се има храброст, мудрост да ѝ се служи, лукавост да се спроведе, дарба да се ***пророкува.*** ■

Илија Милчин за себе

Драмски актер и режисер
Во МНТ: 1945-1983
Директор на Драмата 1964-1969

Целиот свој професионален, актерски и режисерски, живот на сцената го поминав во Македонскиот народен театар. Мојата работна биографија се совпаѓа со патот и растежот на МНТ. Сè она што порано, пред официјалното формирање на МНТ, како прва професионална театарска куќа во ослободената Македонија, сум го правел во рамките на широко разбраната театарска дејност, беше насочено токму кон таа крајна цел: театар на наш јазик со сите белези на нашиот национален идентитет. Цело време, освен моите повремени гостувања во театри надвор од Македонија, го поминав работно исклучиво во МНТ. Инаку, во Скопје сум точно од 18 ноември 1944 година, кога со партизанската културно-уметничка трупа „Кочо Рацин“ пристигнав во нашиот тукушто ослободен главен град, како нејзин член и уметнички раководител.

Ако ги изоставам оние ролји, што ги играв по селата на ослободената територија до доаѓањето во Скопје во нашите претежно агитациони едночинки или скечеви, како што ги викавме тогаш, а четири од нив прикажавме на сцената на самиот театар уште на 31 декември 1944, почесно место во мојата актерска актива зазема насловната ролја на хирургот Кречет во пиесата „Платон Кречет“ од Александар Корнејучук, со која на 3 април 1945 година и го отворивме официјално Македонскиот народен театар со целовечерна чисто драмска претстава. На тој празник на македонскиот театар претходеше неколкумесечно размислување дали веќе имаме сили да преминеме од претстави со синтетички, мешовит карактер, на чисто драмска театарска дејност, или пак треба да ја задржиме дотогашната структура на програмите како продолжено егзистирање на синкретизмот. Откако сепак ги убедивме одговорните другари од Агитпропот на ЦК дека мораме да преминеме на чисто драмски претстави, можеа веќе да се видаат понатаму темелите на македонската сценска уметност. Ако денес се обрнам на она што сум го создал како актер во МНТ, веднаш се наложува заклучокот дека главно сум интерпретирал ролји од класичниот репертоар, а меѓу нив најмногу ликови во делата на Шекспир ***и, од нашата класика,*** во пиесите на Мирослав Крлежа. Посебно драги ми се ролјите на Жупникот во „Кралот на Бетајнова“ од

Иван Цанкар, Чутунов во „Волци и овци“ од Островски, во Шекспировите „Ноќ спроти Водици“ – Малволио, Јаго во „Отело“, Антонио во „Венецијанскиот трговец“, Губернаторот во „Смртта на губернаторот“ од Леон Кручковски, Галилео Галилеј кај Брехт, а од циклусот за Глембаеви на Крлежа – Леоне Глембај, Крижовец, Игнац Глембај. Претставите градени по текстови на Крлежа и Шекспир ми се особено при срце, зашто имав и задоволство да работам и со режисери-гости: Раша Плаовиќ и д-р Хуго Клајн. Во низата ликови што сум ги реализирал досега, мили ми се и Башо во „Тесниот пат кон Далечниот север“ од Едвард Бонд и Таткото во „Обесеник“ од Борислав Пекиќ, затоа што се реализирани со средства кои излегуваат надвор од рамките на тесно разбрана реалистична актерска игра, со значителен уклон кон стилизирана, условена интерпретација.

Во 1949 година ја режирав во МНТ својата прва претстава – „Малограѓани“ од Максим Горки. И денес, по толку години, ми се чини дека Горки во таа претстава проговори од нашата сцена навистина многу животно и уверливо. Поделбата на ролјите беше доста среќно извршена, сценските задачи во преточувањето на авторовата мисла беа совладани успешно така што тоа толкување на „Малограѓани“ предизвика многу топол одзив кај публиката, а тогашната критика и театарска јавност реско ја подели. Се случи претстава која даде основа еден дел од театарската реалност да ја прифати реализацијата како понатамошен развој на реалистичниот стил во нашиот Театар, а другиот дел да смета дека претставата суштински ги нарушува театарските разбирања на Станиславски.

Нов повод за концепциски судир околу гледањето на суштината на сценската уметност беше претставата „Стаклена менажерија“ од Тенеси Вилијамс, што ја режирав во МНТ неколку години подоцна. Начинот на кој беше замислена и играна претставата, предизвика значителни отпори кај некои постари колеги, така што проблемот на наводните „отстапувања“ од физиономијата на МНТ мораа да бидат претресувани во Уметничкот совет и дури откако беа отстранети, претставата можеше да биде прикажана. „Стаклената менажерија“ навистина беше еден од преломните попатни камења преку кои се движеше репертоарскиот зафат во западната драматургија и истовремено инаугурирање на актерска игра, која сè повеќе гледаше да се ослободува од петрифицирани форми на реалистично, а всушност повеќе натуралистичко искажување. Впрочем, во тие години не еднаш се случуваше дело од западната драматургија да ја доживее својата праизведба во Југославија токму во нашиот Театар, како што беше со „Длабоки корени“ од Џемс Гоу и Арно Д'Исо, што прво ги режирав во Горна Џумаја, а потоа и на сцената на МНТ, а сепак

Тодорка Кондова, Ацо Јовановски, Илија Милчин и Кирил Ќортошев во „Долго патување во ноќта“

многу порано од премиерата во Југословенско драмско позориште во Белград. Претставата „Вештиците од Салем“ од Артур Милер ми останува во сеќавање поради идеалната соработка со Василие Поповиќ – Цицо, чијашто сценографија стана врвна уметничка компонента на претставата.

Во принцип, ниеден режисер не смета дека сите режии му се еднакво добри. Во таа смисла имало и режии за кои уште пред премиерата сум бил уверен дека творечките задачи во нивното создавање не сме ги решиле, па сега на некои од нив воопшто и не се сеќавам, како да сум сакал наполно да ги елиминирам од својата меморија. Но, има и претстави за кои и денес сметам дека во задволителна мера содржат сценска вредност. Меѓу нив бездруго спаѓаат: „Долго патување во ноќта“ од Јуџин О'Нил, „Децата на сонцето“ од Максим Горки, „Трите сестри“ од Чехов (која имаше во себе едно современо звучење иако, за жал, тоа не беше во соодветна мера почувствувано од дел на критиката, а беше многу топло прифатена од публиката). Потоа, радо се сеќавам на претставите на „Антигона“ од Софокле, на отворен простор, со масовна публика, која три години, едноподруго, го отвораше фестивалот Охридско лето, двапати (во две лета) во Античкиот амфитеатар во Стоби, па на фудбалските игралишта во Прилеп и Битола, на Летната сцена „Кале“ во Скопје; потоа на режиите на „Хеда Габлер“ од Хенрик Ибзен и „Собна битка“ од Мартин Валзер. И неколку режии на домашни драмски дела, од македонски автори, се наредуваат меѓу оние за кои сметам дека влегуваат во едно позитивно уметничко салдо. Една од најдобрите македонски пиеси, „Црнила“ од Коле Чашуле, ја имаше својата праизведба во МНТ, 1962 година. Сценското преточување на „Црнила“ е органски сврзано со плодната соработка и заемно разбирање со авторот, така што заедно можевме да ѝ дадеме на претставата најсоодветно звучење во тој миг на македонскиот театар. Истата радост ја имав во соработката со авторот и во реализирањето на „Под пирамидата“ од Бранко Пендевски.

Театарот во Македонија некако речиси спонтано имаше од самите почетоци солидна основа во јазикот на своите претстави. Пред сè, живиот и сочен јазик на „Македонска крвава свадба“ од Чернодрински, па јазичниот исказ на сите драмски творби од Васил Иљоски и Ристо Крле, а посебно неговата мелодиозна синтакса, беа плодна почва врз која можеа да се појават и новите дела на македонската драматургија. Уште во малите драмски сцени, што се играа во културно-уметничката партизанска трупа „Кочо Рацин“ во времето на Војната, а посебно едночинката „Ѓоре Магаревски“ од Владо Малески, кој обрнуваше многу внимание на чистотата и богатството на лексиката, се чувствуваше, макар и уште рудиментарно, правилниот говорен јазик на претставите. Веќе првата целовечерна претстава „Платон Кречет“ беше градена врз превод што го направи Блаже Конески, кој извесно време беше и лектор во МНТ. „Прикаска за правдата“ од

БИОГРАФИЈА

Роден е во Прилеп, на 19.7.1918 година.

Филмски, телевизиски и театарски актер и режисер.

Завршува правен факултет, а потоа на Музичката академија во Белград три години студира на Одделот за театрологија.

Во 1944 година се вработува во Македонскиот народен театар. Во периодот од 1969 до 1973 година, работи како хонорарен професор на Одделот за актери при Високата музичка школа во Белград.

По враќањето во Скопје, повторно работи во Македонскиот народен театар сè до 1983 година, кога се пензионира. Периодично е член на Уметничкиот совет на „Вардар филм“.

Првпат на филм се појавува како актер во „Мис Стон“ (1958), а потоа има бројни успешни актерски остварувања.

Добитник е на повеќе награди и признанија, меѓу кои: двапати наградата 11 Октомври, Наградата 13 Ноември, Стериина награда и др.

Живеел во Скопје.

ФИЛМОГРАФИЈА

1958 МИС СТОН, актер, игран, Вардар филм;
1962 МИРНО ЛЕТО, актер, игран, Вардар филм;
1962 ПРЕСМЕТКА (OBRAČUN), актер, игран, Авала филм Белград;
1966 ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА, актер, игран, Вардар филм;
1967 МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, актер, игран, Вардар филм;
1969 РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН, актер, игран, Вардар филм;
1970 ЧОВЕК ВО ЦРНО, актер, краток игран, Вардар филм;
1971 МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, актер, игран, Вардар филм;
1977 ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, актер, игран, Вардар филм, Македонија филм;
1977 ПРЕСУДА, актер, игран, Вардар филм, Македонија филм;
1981 ЦРВЕНИОТ КОЊ, актер, игран, Вардар филм, Македонија филм;
1985 ЈАЗОЛ, актер, игран, Вардар филм, Македонија филм, Градски кина, Скопје;
1995 АНГЕЛИ НА ОТПАД, актер, игран, Вардар филм, ТФРЗ Пегаз

Илија Милчин во „Животот на Галилеј" (1972)

Маргарита Алигер го имаше за основа преводот направен од Киро Хаџивасилев. По преминувањето на Блаже Конески на Филозофскиот факултет, неколку години лектор беше Васил Иљоски, а доста подоцна, пак повеќе сезони, лекторската работа ја вршеше Благоја Корубин. Нивната грижа за тоа да се слуша од сцената на МНТ убав, правилен говорен македонски јазик, остана во МНТ и понатаму, така што мнозина од нас, иако без лингвистичко образование, се посветивме целосно на задачите за оформувањето и понатамошното култивирање на говорот на нашата сцена.

Многу години репертоарот на МНТ се движеше во три развојни линии: домашна драма (македонска и општојугословенска), современа драматургија и класика. При изборот на дела од автори кои денес несомнено спаѓаат во класиката на драмската литература, се одеше секогаш кон најпроверени и најсигурни вредности. Нема ниеден значаен драмски автор кој во текот на 40-годишниот живот на МНТ да не доживеал своја реализација на неговите сцени. Најчесто изведувани автори од класиката се Шекспир, Молиер, Чехов, Островски, Горки, Голдон. Нивните дела му дадоа на драмскиот ансамбл широки можности да го усовршува својот актерски израз и да го збогатува градењето на ликовите со сиот дијапазон на мисловна и психолошка карактеризација, каква што е содржана во нив. Тоа овозможи и создавање на ансамблова, колективна актерска игра: еден чуден спој на реалистички основи, што се традиција на македонската сцена со свежина и лесна приспособливост кон она што денешниот театарски миг го бара од актерот.

Ниту еден од театарските работници од МНТ нема да излезе нескромен ако каже дека МНТ беше и сè уште е извонредно заслужна театарска куќа за создавањето и афирмацијата на македонската сценска уметност. А тоа треба да се разбере не само според оние претстави кои во текот на театарските сезони се реализирани и понатаму се градат, туку и поради беспорниот факт дека токму МНТ долги години беше и школа за образување и понатамошно усовршување на кадри од различен профил, кои се неопходни за расцутот на сценската уметност. Не би можело да се каже, и покрај нееднаквата ефикасност којашто повремено варира, дека Македонскиот народен театар не ја извршил и не ја извршува и понатаму крупната задача на расадник на театарски кадри за македонската сцена, разбрана во нејзината целост.

Преземено од Македонски народен театар (1945–1985), Драма, Опера, Балет. Изд.: МНТ, 1985

Илија Милчин во „Обесеник" (1979)

МИЛЧИН, *Илија (1918-2002),* драмски актер, режисер и преведувач, во МНТ 1945–1983 година, директор на Драмата 1964–1969 година. **Улоги:** Платон Кречет, Ивковиќ („Народен пратеник"), Севрјугин („Татков дом"), Жупник („Кралот на Бетајнова"), Жак („Како што милувате"), Вукол Наумович Чугунов („Волци и овци"), Даулот („Задруга"), Хауард Мерик („Длабоки корени"), Малволио („Ноќ спроти Водици"), Тефик-бег („Гоце"), Президент фон Валтер („Интрига и љубов"), Мекиј Пармјонич Кнуров („Мома без мираз"), Осман-бег („Македонска крвава свадба"), Јаго („Отело"), Барон („На дното"), Леоне Глембај („Господа Глембаеви"), Артемиј Филипович Земљаника („Ревизор"), Барни Гринвалд („Бунтот на Кејн"), Дон Зане („Глорија"), Џемјс Тајрон („Долго патување во ноќта"), Крижовец („Во агонија"), Волпоне, Губернаторот („Смртта на губернаторот"), Антонио („Венецијанскиот трговец"), Башо („Тесен пат кон далечниот север"), Галилео Галилеј („Животот на Галилеј"), Гете („Хелдерлин"), Наци Глембај („Господа Глембаеви"), Ѓаволот („Соблазна на Шентфлоријанската Долина"), Степан Трофимович („Бесови"), Таткото („Обесеник"), Панглос („Кандид"), Јулиј Цезар и Духот на Цезар („Јулиј Цезар"), Борко Грацин („Мрестењето на краповите)", Отец Наум („Крик"), Едуардо фон Ранкен („Денови од нашиот живот"); **режии и превод:** „Малограѓани", „Ученикот на ѓаволот", „Помладата сестра" (преводот со К. Поповиќ), „Стаклена менажерија", „На дното" (режија со Илија Џувалековски), „Вештиците од Салем", „Скршената врчва", „Сериозен клиент", „Смеењето не е грев" (преводот со Јован Бошковски и Драги Костовски, режијата е со Тома Киров); **режии:** „Печалбари" (со Крум Стојанов), „Длабоки корени", „Школа за озборување", „Долго патување во ноќта", „Црнила", „Антигона", „Дабот и ангорските зајаци", „Три сестри", „Под пирамидата", „Деца на сонцето", „... тих реч", „Собна битка", „Сказанијата од Аргилчета Петрониевски", „Хеда Габлер", „Бесови"; **превод:** „Народен пратеник", „Покојник", „Неспокојна старост", „Нажалена фамилија", „Ноќ спроти Водици", „Селската учителка", „Вообразен болен" (превод на прозата), „Пепелашка", „Мома без мираз", „Господа Глембаеви", „Длабоко сино море", „Многу врева за ништо" (превод на прозата), „Ревизор", „Женачка и мажачка", „Бунтот на Кејн", „Домот на Бернарда Алба", „Веселиот сон" (превод на прозата), „Глорија", „Нора", „Д-р", „Пикник", „Шума", „Големиот нож", „Оклопниот воз 14–69", „Крвави свадби" (превод на прозата), „Како што милувате" (со Васил Иљоски), „Коломба", „Стапица за осум беспомошни жени", „Госпоѓа министерка", „Кандид", „Погрижи се за Амелија", „Малограѓанска свадба", „Дон Кихот", „Рави", „Злосторство и казна"; **лектура:** „Гуштерца", „Аудиенција", „Под нов покрив"; **на оперската сцена:** Селим паша („Грабнување од сарајот"), превод на либретото на „Кнез Игор".

Славица Тодорова

Раѓањето и животот на детската радиодрама

КОГА И КАКО НАСТАНА ДЕТСКАТА РАДИОДРАМА

Познато ми е дека откако се формира Радио Скопје, во декември 1944 година, веќе во текот на 1945-тата се изведувани емисии за деца во драматизирана форма, често со придружба на музика и хорски песни.

Таа пионерска работа ја изврши учителката **Нада Зекманова–Јакимова**, на почетокот со свои ученици, а потоа со деца-учесници на хорот на Пионерскот дом Карпош, од кои беа избрани најталентираните за глума и пеење.

Емисиите одеа „во живо“. Нема документ за тоа, но постојат луѓе кои тогаш биле деца-учесници, како: **Диме Јаневски, Климе Поповски, Натка Пенушлиска, Никола Жерновски, Бранка Станковска, Љубомир Ставрев, Љубица Коцо** и др.

Бидејќи во 1947-та бев спикер на Радио Скопје, знам дека во тоа време се емитуваа емисии за деца и емисии за најмладите, кои беа подготвувани во Младинско-детската редакција.

Меѓу првите, во таа редакција, работеа како уредници или соработници: **Александар Поповски, Иван Ивановски, Марија Павлова, Иван Ангелов, Зора Манушева, Леандра Котева, Љупка Будимовска, Ванчо Николески, Цане Андреевски, Генади Болиновски, Оливера Николова, Анте Поповски, Јован Костовски, Србо Ивановски** и др. Во емисиите како водители учествуваа: **Никола Солдатов** и **Иван Антонов**, а во улога на дете **Злата Видачек**. Тоа беше макотрпна работа.

Поради нарушено здравје, **Нада Зекманова** ја напушти оваа работа. Тогаш, од училиштето „Његош“ учителката **Милка Јурукова** ги доведе своите ученици, а дојдоа и други од училиштето „Браќа Миладиновци“.

Диригентите **Драган Шуплевски, Ванчо Чавдарски** и **Александар Лековски**, како и **Марија Бритски**, го водеа хорот на Пионерскиот дом Карпош, кој истовремено беше и детски радио хор. Тие музичари подоцна станаа врвни диригенти.

Околу педесеттите години, во Радиото активно соработуваа како режисери: **Тодорка Кондова–Зафировска** и **Кирил Ќортошев** – сениор, а главни исполнители на поголемите детски улоги беа артистките **Добрила Чабриќ** и **Милица Стојанова**.

ОФОРМУВАЊЕ И РАЗВИТОК НА РАДИО ДРАМСКОТО СТУДИО

Во септември 1953 година, Радио Скопје објави конкурс за прием на радио артисти во драмското студио. Тој чекор беше преземен од *потребата во секое време да се има на располагање сопствен артистички ансамбл, кој ќе негува свој специфичен радиодрамски стил – глума.* Дотогаш, во сите драмски емисии се користеа услуги на артисти однадвор: од МНТ и од Младинско-детскиот театар.

На 1.10. 1953 година беше одржана аудиција, по која беа примени десет кандидати. **Веселинка Малинска** и **Драга Чаловска** – тогашното раководство на Радио Скопје – многу претпазливо го направија првиот чекор. Избраните пет мажи и пет жени (од кои набргу две се откажаа), беа примени на шестмесечен пробен договор без право на стаж и без надомест. Тоа беа: **Вера Иванова**, **Анка Мазова**, јас – **Славица Тодорова**, **Спасе Нелов**, **Зоран Богоев**, **Милутин Чоловиќ**, **Александар Ѓорчевски** и **Владимир Костов**. Во текот на тој период, ги подготвувавме и снимавме сите драматизирани емисии, радиодрами за возрасни и радиодрами за деца, младински и весели емисии, лирика, емисии за нашите деца, емисии за нашите најмлади и др.

Славица Тодорова

Откако успешно го завршивме пробниот период, сите горенаведени бевме примени како хонорарни артисти за период од 1.4.1954 до 30.8.1954, со работно време од 4 часа и минимален хонорар.

Кога во есента на 1953 година бевме примени за радиоартисти јас и уште седуммина мои колеги во новоформираното Радиодрамско студио, веќе ги затекнавме следниве деца: **Марија Цветкова, Анче Прличкова, Љупка Димитровска, Зафир Хаџиманов, Коле Ангеловски, Стевче Ацевски, Мирче Томовски, Вангел Јовчевски** и други. Нешто подоцна дојде и **Владимир Ангеловски – Дади**. Со нив работеле **Тодорка Кондова–Зафировска**, **Кочо Данов** и нешто подоцна **Благоја Андреев,** како нивни постојан режисер и раководител.

Во текот на 1955 година, **Зоран Богоев** замина во војска, а драмата ја напуштија **Анка Мазова, Ацо Ѓорчевски** и **Владимир Костов** – кој дипломира и стана професор во Битола. Со тоа, останавме само **В. Иванова**, јас – **С. Тодорова, С. Нелов** и **М. Чоловиќ**. Во текот на неколку месеци успеавме, ние четворицата, да ги покриваме сами потребите на радиото, играјќи по две до три улоги истовремено, со што доаѓавме во комични ситуации. Но за подолго, таквата состојба беше неодржлива.

Веќе во есента 1955 година беа примени како нови членови: **Ивана Костов, Панче Хаџи Тосев** и нешто подоцна **Вукосава Донева** – сите студенти од Струмица.

Потоа дојде и **Невенка Крле**, дотогашен спикер. Така, нашето студио пак броеше осум членови сè до есента 1957 година.

Еден ден, во радиото дојде **Јован Бошковски** – директор на Драмата на МНТ и на Вукосава, Вера и мене ни предложи да преминеме во Народниот театар. Вукосава и Вера ја прифатија понудата и ја напуштија радиодрамата, додека јас ја одбив.

Во текот на 1945 јас бев артистка во МНТ и го напуштив театарот поради семејни причини. Бидејќи тие причини и понатаму беа присутни – останав во радиото. А искрено да кажам *тој мал микрофон,* што на шего го викавме инка, *за мене претставуваше своевиден предизвик. Радиото* како изразно средство *и таа „инка"* каков негов инструмент, *многу ме привлекоа. Да имаш само текст и глас, а да создаваш лик* – без сцена, декор, костим, грим и перика – *за мене беше своевидна магија, на која ѝ останав верна до денес.*

Есента 1957 во радиодрамата дојдоа **Таска Балабанова** и **Миодраг Шаурек** од Младинско-детскиот театар, потоа **Зорица Ѓеоргиева**, во 1958 **Никола Автовски** и **Методија Зенделски**, во 1969 година **Цветанка Трпкова** која се истакнуваше со ненадминливите интерпретации на народните умотворби и лирика (на лонг-плејка сними стихови од Блаже Конески).

Тогаш со нас почна да работи **Илија Милчин**, обработувајќи конкретни текстови, кои требаше да се снимат. Милчин инсистираше на логично читање и правилно акцентирање. Го негуваше убавиот македонски збор.

СЛАВИЦА ТОДОРОВА – Халили родена е на 14 април 1918 год. во Сењ, многу стар град и некогашен културен центар на хрватското приморје.

...Мојата мајка Луција Вукелиќ и татко ми Иван Халили се запознаа преку тогашните аматерски театарски претстави кои ги режираше татко ми и во кои играше мајка ми. Тоа траеше сè до нивната мажачка во 1917 г.

Во 1923 умира дедо ми, Марко Вукелиќ – Беле, познат трговец и „посједник" (натпис на гробот). Набргу по неговата смрт многубројното семејство се растура, како и бракот на мајка ми. Тогаш таа заедно со двете помали сестри се селѝ во Загреб, за да можат да студираат. Мене ме чуваат милосрдни сестри во „детска градинка" каде што ја добив и мојата прва улога „Пужевица Мела"... Ништо полесно, а толку прекрасно! Требаше само да клекнам и да ги собирам сувите лисја растурени по „зелената трева" всушност некој голем ќилим.

Потоа сум веќе во основната „Пучка школа" на Кантол. Таму ме учат да рецитирам и така почнувам да учествувам понатаму во сите приредби. Тие денови првпат тетките ме одведоа во Хрватско народно казалиште, кое ме фасцинира со сиот свој блесок и со настаните што се случуваа на сцената. Тогаш видов како на една жена ѝ ги одзедоа децата и таа од тага умре. Тогаш видов жив бел коњ на сцената. Потоа завесите паднаа. Сите ракоплескаа. Завесата се дигна и сите се поклонуваа здрави и живи. И тогаш, првпат ја почувствував таа магија што се вика театар.

Славица Тодорова во претставата „Кир Јања" во 1937 година во Белград (горе), десно факсимил од опачината на фотографијата (кастинг-листата)

Една сезона, за наш режисер–педагог беше поставен **Димитрие Османли**, кој ни држеше часови од историјата на театарот, од теорија на глума, а особено инсистираше на поттекст, инфлексии и микро глума, што за нас како радиоартисти имаше особено значење. Исто така, треба да нагласам дека и сите други артисти и режисери однадвор, во чии режии работевме, извршија влијание врз нас, секој со својата специјалност.

Во тоа време најмногу работевме со **Тодорка Кондова–Зафировска**, која имаше специјален сензибилитет за лиричност и за „везена реченица“, **Илија Милчин** инсистираше на чист, убаво произнесен македонски збор и логична мисла, додека **Димитар Ќостаров** работеше „во Станиславски“, со особен акцент на односите и атмосферата: **Крум Стојанов** на нерв, динамика, ритам и пластичност на ликовите; **Петре Прличко** на артифиецелност и мајсторство: на најсериозен начин да се кажат најсмешните работи итн. Иако повеќетемина од нас беа со факултетско образование и имаа извесно артистичко искуство, тоа беше време на наше учење и усовршување. Се здобивме со знаења кои потоа ги пренесувавме на другите.

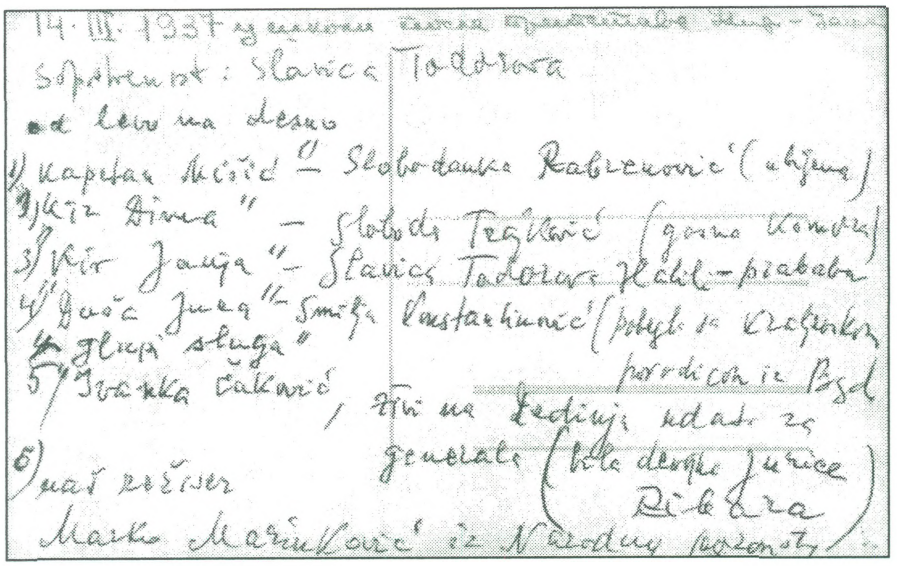
Но, исто така, тоа беше време на ентузијазам, пожртвуваност и другарство. Кога нашите емисии ги режираа внатрешни луѓе, како Евгенија Кацаволу, Благоја Анастасов, Зоран Богоев, Миле Јовановиќ и др., тоа често беа колективни режии. Секој се трудеше да придонесе емисијата да излезе што подобро. На работа одевме со радост, како на средба со пријатели. Цели ноќи снимавме, бидејќи преку ден, поради слабата изолација на нашето Студио 2, иако беше делумно подземи, пробиваа шумови од улицата и од соседните дворови. Се случуваше честопати, најубавата снимка да биде расипана од кукурикањето на петел во соседниот двор и затоа слободниот артист имаше улога да го залажува со трошки леб. Не водевме сметка за работното време, ниту за наградувањето. Снимавме по секвенции, кои веднаш ги преслушувавме и ако не бевме задоволни од квалитетот, повторно ги преснимувавме – сè додека не се достигнеше максимален квалитет.

Затоа, тогашните емисии, иако беа снимени со едноставна техника и со ефекти што сами ги правевме, и денес зрачат со убавина и вистинитост, тие се логични и емоционално чисти – поради сето тоа блиски и на денешниот слушател, иако се снимени пред повеќе од триесетина години.

Во тоа време емисии за деца се емитуваа трипати дневно: наутро, напладне и навечер.

Кон крајот на 1962 година ми беше понудено да ги режирам емисиите „Доброутро, деца“ и „Шарена емисија“, која во тоа време се емитуваше секоја недела напладне во траење од 60 минути. Нив ги подготвував со децата од Детската радиодрама и, по потреба, со артисти.

Кога се преселивме во Белград, веќе бев ученичка во трети клас во „Друга женска гимназија Краљице Марије“. Таму се најдов во друштво на талентирани и способни девојки за музика и глума. Во вишите класови го формиравме нашето гимназиско друштво „Осѵит“. Талентирана музичарка беше Људмила Фрајт, која подоцна како композитор се прослави и надвор од земјата. Тука е и познатата Слобода – Бода, девојка на Лола Рибар, која со целото свое петчлено семејство беше мачена и убиена во гасна комора на Бањиша. Зошто ја спомнувам токму неа?



Таа ми беше партнерка во претставата „Кир Јања“ од Ј. С. Поповиќ, во улогата на Кир Дима.

Луѓето од Народниот театар ни помогнаа во сè.

По матурата се запишувам на Филозофскиот факултет – група југословенска книжевност. Сакав да студирам споредбена литература, но токму таа година се укина таа катедра.

Како студентка учествував во сите соло и хорски рецитации. Убаво се сеќавам на 25.11.1939 во прочуената Голема физичка сала на Правниот факултет, учествував во прочуената пиеса – скеч „Друштво народа“ – силна сатира на актуелната ситуација, чии автори и режисери беа браќата Рибар. Единствената женска улога „Маријана“ (Франција), ја играв јас. Ласнатиот „Англичанец“ и грубиот насилник „Германец“ ме влечеа секој на своја страна, така што почна да ми се кине свилениот фустан, за жал позајмен.

Секоја вечер се емитуваше прекрасната емисија „101 прикаска“, што првин ја читаше **Борис Мајсторов**, а кога тој отиде во војска **Никола Автовски – Боби**. Денешниве деца се осиромашени за една убавина, бидејќи веќе не постои слична емисија.

Земјотресот од 26 јули 1963 година го парализира целиот живот во нашиот град и за кратко ја прекина активноста на нашето студио. Тоа беа тешки денови за сите и за Радио Скопје.

Во оние морничави извештаи за загинатите, вести и соопштенија до семејствата, немаше место за забава и музика. Сите бевме собрани во Мацари под шатори, јадевме од еден казан, ангажирани со работи кои немаа врска со нашата професија. Во почетокот бев определена за помошничка на Марија Павлова во кујната, а потоа некому му текна да ме определи за санитарка, како помошник на нашиот тогашен доктор Анте Поповски, бидејќи претходно имав положено два курса по ПАЗ. Се сеќавам, колку мака имав да ги соберам сите за да ја примат задолжителната вакцинација.

Исто така, добро се сеќавам дека останаа спасени двете ленти на кои однапред ги имав снимено сите „Доброутро“ за јули, август и половината од септември. Беше решено тие петминутни емисии да се пуштаат на програмата напладне, колку да се чуе ведриот детски збор, кој навистина влијаеше оптимистички во тоа мрачно време. Децата од ДРД се растурија низ цела Југославија, а дел од нив (најангажираните) беа токму во тоа време на летување во Ичиќи со Шаурек. Им беше јавено да останат каде што се, додека ситуацијата донекаде не се нормализира. На децата тоа тешко им падна, бидејќи не беа сигурни што се случува со нивните домашни.

Во август добив неколкудневно отсуство за да одам на море, кај моите во Сењ. На пат наминав и во Ичиќи, за да ги видам накратко децата од ДРД. Беше тоа трогателна средба. Бев среќна што можев да им соопштам дека никој од нивните семејства не настрадал.

Во Мацари единствено присутно дете беше Наум Пановски, кој откако се врати од Ичиќи живееше со татко му под шатор. Него режисерите го користеа за некои емисии.

Кога во есента 1963 година нашата радиостаница се пресели во Нерези и кога сè уште се работеше под шатори, учествував редовно во емисијата „За градителите на Скопје“, што ја подготвуваше **Невена Теохарева**. Читав литературни прилози на српскохрватски, што ми претставуваше особено задоволство, бидејќи ги интерпретирав на мојот мајчин јазик. Снимавме во едно мало импровизирано „студио“ со големина 1,5 на 1 метар без прозорец, во кое одвај се дишеше. Со мене во таа емисија учествуваа: **Бистрица Миркуловска** – читаше на словенечки, **Божо Софро-**

Извесно време пред тоа, со Крум Стојанов и Илија Милчин, станавме членови на Академското студио при Слободно позориште, кое го основаа познатите артисти Никола Поповиќ и Виктор Старчиќ, како и други.

На втори декември истата илјада деветстотини триесет и деветтата година, се венчав со Асен Тодоров, апсолвент по математика.

Во август 1940 ја родив мојата прва ќерка и со тоа дефинитивно заврши мојата „белградска фаза“ на глума.

Потоа настаните почнаа да се одвиваат како на филм, со лудо темпо. Мојот маж заминува на отслужување на редовниот воен рок. Останувам сама со мајка ми, која работи во Воената болница. Давам часови. На 10 март полагам латински, добивам осумка. Сервирка сум во студентската војводинска менза, каде што имам осигурано еден топол оброк; го негувам бебето кое убаво напредува и задоволна сум. На секои три дена мажот ми ми пишува картички со порака да го напуштам Белград и да појдам кај неговите во Скопје. Јас тоа не го прифаќам.

Одеднаш „бомба“ – 27 март со своето лудило и еуфорија: „Подобро гроб – отколку роб“ – „Подобро војна – отколку пакт“.

Тогаш моите другарки, чии татковци беа на раководни места, разбраа дека ќе биде страшна германската одмазда.

На 31 март ми купуваат возен билет за Скопје, ми го носат куферот со влажни пелени што го зедоа од мајка ми, мрежа со јогурт, вода и сендвич (колку да ми се најде) и така се најдов на железничката станица во една многу непријатна студена ноќ...

Кога следното пладне ме исфрлија од заклучениот воз со бебето и мојот куфер, налетав на Мирче Ацев. Тој плати гардероба и ми покажа по кој пат да одам за Црниче, каде што живееше семејството на мажот ми.

Седнав на патот и со детето во прегратка се расплакав...

Осамна убаво шестоаприлско утро. Го слушавме Радио Белград. Одеднаш, сред убава весела музика, соопштение: „Внимание, внимание, почна бомбардирање на Белград...“ Уште еднаш се јави тој морничав глас и настана молк. Радио Белград беше директно погодено. Тогаш сите ги фати паника. Во 10 часот и 10 мимути слушнавме брмчење на авиони. По неколку мига беа фрлени првите бомби врз Скопје. Тогаш имаше и доста жртви.

Набргу мажот ми се врати од заробеништво. Живеевме во напуштена куќа во Црниче. Еден ден, пружав пелени и го карав поголемото девојче (родено во Белград), кое не сакаше да го лулка двомесечното сестриче. Врескав. Некој човек, застанат крај оградата, се смееше. Се свртев – пред мене беше Крум Стојанов (целиот тој дел од Црниче некогаш бил негов имот, па тој често се шеташе тука).

– Знаеш што, правиме театар, ќе играш и ти...

– Ни збор...

– Ама ти одлично си го научила македонскиот јазик...

ниевски, како и војниците **Зоран Милосавлевски** со својот пријатен баритон (тогаш сè уште неафирмиран пејач) и комичарот „Стевка Пиперевка“ (името му го изумив). Таа емисија беше слушана и стана популарна, бидејќи расказите беа пишувани за тој миг, од писатели од цела Југославија. Им беа блиски на сите слушатели и предизвикуваа едно поподигнато чувство на хуманост и солидарност. Уште го помнам расказот од **Оливера Николова** *„Шофер“*, што таа го напиша многу инвентивно и топло, а јас го интерпретирав.

Децата, растурени насекаде, ги слушаа гласовите преку Радиото па почнаа полека, едно по едно, да се прибираат во ДРД под шатори. Во тоа време тоа беше храброст. Земјата сè уште се тресеше. Беше ноември, студено и дождливо. А кога се подигнаа бараките, ние артистите и децата – добивме пак своја заедничка просторија во барака 1 и пак започнавме со редовна работа.

МОЕТО УЧЕСТВО КАКО АРТИСТ, РЕЖИСЕР И РАКОВОДИТЕЛ-ПЕДАГОГ НА ДЕТСКАТА РАДИОДРАМА ОД 1953–1978 ГОДИНА

Од ноември 1953 па сè до земјотресот редовно учествував како артистка во многу радиодрами и во сите останати емисии што ги подготвуваа членовите на Радиодрамското студио.

Од земјотресот па сè до моето одење во пензија (по сила на Законот на 2.8.1978), бев режисер на детските емисии и раководител-педагог на Детската радиодрама.

За Радио Скопје во текот на сиве овие години ги режирав следниве емисии: „Добро утро“, утрински и пладневни, „Шарена емисија за деца“, „Светот околу нас“, „Меѓу сонот и јавето“ (до 1966 кога ја презеде Шаурек), „Весела вртешка“ (за која од 1963–1969 особено успешно ги подготвуваше текстовите **Радмила Поповска** тогашен новинар во Детската редакција).

Од 1964–1978 ја режирав пладневната емисија „Нај–нај“, која чинам тогаш беше една од најдобрите емисии за деца. Покрај овие, подготвував и вонредни празнични емисии.

Подоцна режирав и радиодрами со музичарите **Ристо Аврамовски** и **Љубомир Бранѓолица**.

Опис на емисиите:

„Шарена емисија за деца“ подоцна се емитуваше секоја сабота напладне во траење од 25 минути. *Содржина:* пригоден уводник, драматизација 3-4-5 страници (со ефекти и илустрации), белешки од животот на големите луѓе, состави од деца, хумор или басни. *Исполнители:* деца од ДРД и артисти, доколку тоа го бараше текстот. Оди на монтажа.

– Ни збор, јас, мајка со две мали деца, па актерка – глупости.

По некое време, мажот ми ми подаде коверт. Му го дал Крум со зборовите: „Да погледам и да решам“ за ролјата на Бочкарјова во „Платон Кречет“.

Се кршев две недели и на крајот се согласив...

Така станав членка на првиот Македонски театар. Со таа претстава подоцна патував со колегите на првата турнеја низ опустошената и осиромашена Македонија.

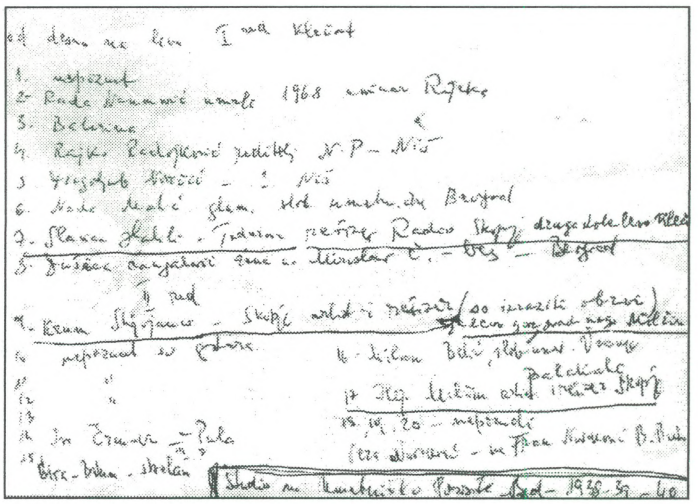
Посебно се сеќавам на убавиот прием што ни го приредија жителите на Крушево: со цвеќе, музика... Со инвентивен говор, им се заблагодари Илија Милчин. По шестнеделна турнеја, стигнавме во Охрид, како последна станица.

По враќањето во Скопје, играв уште една улога. Но, поради нерешените проблеми со децата, дадов оставка, со која не се сложија моите пријатели: Блаже Конески (кој тогаш беше драматург), Милчин, Кочко, Крум. Сепак, останав при таа одлука.

За да не губам време, решив повторно да се вратам на факултетот – како вонреден студент.

По радиото слушнав дека се објавува конкурс за прием на радиоартисти. Пак дилеми! Сепак се пријавив.

Славица Тодорова во студиото на Уметничко позориште во Белград, горе (1938-1939) и описот на опачината од фотографијата (десно)



Членовите на Детската радиодрама пред стариот објект на РТВ (1978)

„Нај–нај" се емитуваше секој четврток во траење од 15 минути. Мозаична емисија во вид на радиопиеска. *Исполнители:* само деца, од 10 до 15 на број. Оди на илустрација.

„Весела вртешка" се емитуваше двапати месечно, во траење од 15 минути.

Со својата содржина, форма и техничко оформување, всушност, претставуваше мал радиотеатар за

Бев примена на аудиција и така со петмина мажи и пет жени, станав член на радиодрамата. Бевме доста време на проба. Бидејќи задоволувавме и од нас дирекцијата имаше полза, добивме и решенија. Јас добив решение за режисер, кое и денес го чувам.

Од Словенија – преку сите радиостаници – гостуваше г-ѓа Поповиќ–Адлешиќ, која ни даваше часови по дишење, артикулација и дикција.

Почнавме да глумиме и да режираме во многу емисии.

По земјотресот, децата-членови на драмата почнаа полека да се враќаат во радиото и на мое инсистирање кај надлежните се оформи детската радиодрама, како самостоен колектив со скратено име ДРД. Детската радиодрама, ги вршеше услугите за сите останати режисери, како за радиото така и за телевизијата.

Работата тргна добро. Секоја година се одржуваа натпревари на радио, т.н. фестивали, кои редовно се одржуваа во Охрид. На почетокот Словенците ги добиваа сите награди. Но, потоа Белград, а и Радио Скопје, почна да не заостанува.

Нашите деца-членови на ДРД редовно добиваа поединечни и колективни награди. Да спомнам една од најинтересните и најквалитетни емисии: „Македонска планинска рапсодија" – текст Љупчо Стојменски, исполнители и рецитатори членови на ДРД, со прекрасна музика дадена од Марија Бојаџиева и во режија на Славица Тодорова.

Беше тоа во 1977 година, кога оваа емисија беше прогласена за најдобра на фестивалот.

Се случуваше, често, драматизираните емисии во режија на други режисери да добијат награди, но насекаде беа наградувани и членовите на Детската радио драма.

Треба да споменам уште дека нашите радио деца учествуваа (и сè уште учествуваат) во многу ТВ емисии. Посебно Миле Виларовски (сега работи во Радио Љубљана), Виолета Џолева ја водеше „Крстозборот", Розета Арсова уште како девојче беше водител на ТВ. Потоа големиот ТВ проект „Големата шума", во десет епизоди снимена во Охрид, во режија на Благоја Андреев. Јас бев одговорна за говорниот дел на 20 деца. Главната ролја „Дејви" ја толкуваше прекрасниот Бошко Дејановски, потем Николче Младенов. Љубиша Ристевски. Бобан Недевски, Слободан Станковски и др.

Секоја година одржувавме конкурси за прием на нови членови. А во последната 1977 година, го примив и исклучително талентираниот Сенко Велинов.

Во 1978 година, по сила на Законот, кога наполнив 60 год. од животот, се пензионирав. За своја најуспешна креација ја сметам кратката, тринаесетминутна емисија „Срце", според текст на Звонко Стојановиќ,

најмладите. *Исполнители:* деца и артисти, по потреба. Оди на музичка илустрација.

„Добро утро, деца“ во понеделник, *„Зошто“*, мала радиопиеска на тема зошто нешто се случува, во траење од 5 минути. *Исполнители:* само деца. Во вторник *„Марко новинарко“*, во свое време многу популарен – духовити текстови од Михо Атанасовски и одлична интерпретација на Димац Митковски. По тој повод децата низ Македонија основаа Клубови на „Марко новинарко“ и редовно ни праќаа писма со свои дописи. Добивавме писма дури и од Бугарија и Чехословачка, а Михо издаде и книшка со тие текстови.

Во среда: *„Занаетите кај нас и во светот“*.

Во четврток: *„Подвизи што се паметат“* – сеќавања од НОБ. *Исполнители:* артисти и живи борци.

Во сабота: *„Децата експериментираат“*, драматизирани текстови од областа на физиката и хемијата. Исполнуваат само деца.

Во петок одеа снимки од терен.

Значи, сè на сè месечно реализирав над 300 минути како финален продукт.

Сега ќе изнесам конкретни примери за тоа како работевме. Сите новинари од Детската редакција: **Михо Атанасовски, Стојан Тарапуза, Ристо Давчевски, Звонко Стојановиќ, Јован Котевски, Марко Арсовски** и **Ненад Џамбазов** вложуваа усилби емисиите за деца, дури и тие кратки 5-6 минутни „Доброутра“, да бидат игриви, интересни и, пред сè, забавни.

Друг пример: едно време, во саботите, се емитуваа куси драматизации *„Од животот на познати историски личности“*. Се сеќавам на една од нив: *„Погубувањето на Матија Губец“*. Траеше 7-8 минути. Тогаш не бевме стриктно врзани за времетраењето, бидејќи по нас се емитуваше забавна музика. Учествуваа сите артисти и голем број деца, зашто се работеше за масовка. Матија Губец го играше Автовски, судијата – Спасе Нелов, Тахи – Мајсторов, жената на Губец – Трпкова, ќерка му – З. Ѓеоргиевска. Зорица требаше само да писне, да викне „татко“ и да заплаче. Таа тоа го направи толку успешно што на сите ни полазија морници. Успеавме да ја доловиме атмосферата на тој трагичен настан. Техничарот даде добро радиофонско решение – плоштад, врева, камбани и плус неколку акорди музика што ја избра *Ана Клима.* Излезе тоа „мини-драмичка“, ако може така да се нарече – за која сите добивме комплименти.

Но за жал, во тоа време и најквалитетните дострели се бришеа поради немање ленти. Така снимателот, на чие име не се сеќавам, ми ја побара емисијата за Губец со неа да учествува на Фестивалот во Охрид, но таа веќе беше избришана. Ете, толку вложувавме за само едно емитување.

Често другарите ми префрлуваа: *„Денес во етер, утре во ветер“*. Но јас бев, а и сега сум на мислење: ***Сè што се емитува преку радио – мора да биде од најдобар квалитет – тоа е обврска кон нашиот***

во реализација на членовите на Детската радиодрама, со музика на Љубомир Бранѓолица, во моја режија. Емисијата беше наградена на Фестивалот во Охрид во 1976 година, а потоа пратена во Нови Сад, за да конкурира за Prix japonne. Во Нови Сад се водела борба меѓу емисијата на Радио Загреб „Јама“ од И. Г. Ковачиќ „Срце“. Сепак надвладеала таа прекрасна тешка идеја за страдањата, наспроти ведрата и оптимистичка идеја на „Срце“ за солидарноста и слогата меѓу сите луѓе на светот.

Кога денес го правам билансот на мојата 25-годишна работа во РТВ Скопје, констатирам дека кога бев најуспешна, морав да ја напуштам работата „по сила на Законот“. Желба ми е, кога ќе умрам, наместо некролог да се емитува „Срце“.

Мојот живот не заврши со пензионирањето, а бидејќи ова што го пишувам е и мојата автобиографија, треба да му посветам неколку реченици и на моето семејство.

Бев жена на Асен Тодоров – прекрасен човек во секоја смисла. Студираше математика, а веднаш по војната му беа доверени раководни места во Радио Скопје, потоа во Танјуг, подоцна и во Редакцијата на „Нова Македонија“. По 7 години работа во Собранието на Република Макеоднија како секретар за информации, по своја желба, повторно се врати на работа во „Нова Македонија“, како заменик на главниот и одговорен уредник.

Кога беше во Танјуг, ја формира дописничката мрежа низ Републиката. Како трајно признание за долгогодишната новинарска работа, добитник е на Повелбата на наградата „Крсте Мисирков“ за животно дело во новинарството и на многу други награди и одликувања.

На 02.12.1989 ја прославивме нашата „Златна свадба“. И токму по четириесет дена од овој среќен настан, тој ненадејно почина на 11.02.1990. Оттогаш сè до денес неговата смрт останува мој непробол. Но сепак, животот си оди понатаму. Кога разбрав дека нашата прва внука Катица (миленичка на Асена) ќе има бебе, се созедов и сфатив дека животот е посилен од смртта.

Денес имам 84 години. Биланс: три возрасни ќерки: Љубица, Елеонора и Илина. Љубица е доктор по англистика, Елеонора е професор – дипломиран педагог, а Илина доктор по психологија.

Од трите ќерки кои формираа семејства со зетовите Атанас, Крсте и Велимир, се изродија шест внуци: Катица, Асен, Благој, Барбара, Симонида и Славица.

Тие ме збогатија, до овој миг, со седум правнучиња: Методија, Елеонора, Исидора, Крина, Марко, Атанас и Изабела...

22 март 2002 ***Славица Тодорова***
Скопје

слушател, кон нашата програма и нашата радиокуќа.

Имавме голем број добри емисии и иако на нив пишувавме „не бриши“, со оглед на нивната бројност, малку од нив останаа за документација. Подоцна, некои од тие емисии почнаа да се праќаат во странство, во Шведска и Германија на пример, за програмите за нашите вработени во странство.

Интересна беше саботната емисија *„Од А до Ш“* (автор: **Стојан Тарапуза**), потоа *„Зошто-зошто“*, *„Чичко Денко Сезнајко“* (пак Клубовите на Чичко Денко и допишувања со деца од Републиката), автор: **Звонко Стојановиќ**. Едно време во понеделниците ја емитувавме емисијата *„Робот“* која ја водеше **Никола Автовски**. Беше доста комплицирана за техничко оформување, но интересна за деца. На протест од д-р Славчо Керамичиев се симна од репертоарот, бидејќи во неговиот аудиолошки центар доаѓале децапациенти, кои постојано зборувале како роботи.

Ајде сега пример како ја подготвувавме емисијата *„Најз–најз“*. Не се двоумев, ако тоа го сугерираше текстот, во Студиото 5 на снимање да воведам и до дваесетина деца, на ужас на снимателите, бидејќи барав поставување на 2-3 микрофони. Со тоа сакав емисијата да добие во својата живост, динамика, шаренило – со цела скала различни гласови, а и на секое дете да му дадам шанса да ја каже својата реплика и, на крајот, во одјавата да го чуе своето име, што беше своевиден стимуланс за секој учесник.

Со една од првите *„Најз–најз“*, на тема „Часовници“, **Звонко Стојановиќ** отиде на работна средба во Дубровник, организирана од редакциите за деца од сите радиостаници. Нашата емисија беше посочена за пример како треба да се прават емисиите за деца.

По повеќе години редовно емитување во секој четврток З. Стојановиќ, неисцрпен во идеите, во 1976 даде пак еден добар и инспиративен текст на тема – срце. Ја работев во нормален рок, за редовно емитување. Таа емисија испадна толку успешна, што Редакцијата реши да се пресними во стерео техника (првпат), со оригинална музика и клавирска изведба на **Љубомир Бранѓолица**. Во тоа ново руво – беше пратена во Нови Сад, каде што се најде во најтесен избор за „Prix Japonne“. Следната година *„Срце“* беше пратено на Фестивалот во Охрид. Таму беше одлично примено, но не доби награда бидејќи на истиот Фестивал ја освоивме првата награда во целина за прекрасната емисија *„Македонска планинска рапсодија“* – текст: **Љупчо Стојменски**, музика: **Марија Бојаџиевска**, исполнители: членови на ДРД (следуваат 14 имиња), снимател: **Петко Петковски**, режисер: **Славица Тодорова**.

Кога пред некој ден му реков на Димац да ја провери таа емисија во фонотеката – кусо одговори „Ја нема!“ (како да никогаш и не постоела!!!)*

Но, историјата на *„Срце“* не заврши. Според искажувањата на **Љ. Стојменски** и **З. Стојановиќ**, емисијата била пратена на емитување во неврзаните земји и прогласена за најдобра од сите.

Покрај како режисер, во текот на последните десет години од мојата работа, Драмската редакција ми понуди да режирам и десетина радиотеатри за деца, меѓу кои: *„Од палец до сон“*, *„Заборавена приказна“*, *„Обвинетиот волк“*, *„Циѓу-лиѓу“*, *„Те сакам доделка јадеш јаболко“* и други.

Во тој период, исто така, учествував како помошник-режисер и во три ТВ серии за деца. Го подготвував говорниот дел за цртаната серија *„Дан-ден караман“* (13 епизоди), по текстови од најпознати македонски писатели, со учество на членовите на ДРД и нашите артисти. Според мое мислење, најуспешните епизоди од таа серија беа: *„Воден цвет“*, *„Земјата на цвеќињата“*, *„Црни и жолти“*, *„Принцезата пастрмка“* и др.

Во јуни 1976 со 18 деца од ДРД бев 25 дена во Охрид, на снимање на ТВ серијата *„Малиот одред“* (10 епизоди). Режисер беше **Благоја Андреев**, а главен лик Деви (**Бошко Дејановски**). Јас тука го подготвував говорниот дел со децата. Со иста должност учествував и во ТВ серијата *„Дружарувања“* (10 епизоди), во режија на **Димитар Христовски**.

Како педагог на ДРД, редовно одржував часови со новите членови, двапати неделно по 45 минути. Во првото полугодие обработував вежби за дикција, артикулација и дишење, а во второто – рецитирање, уметничко читање и запознавање со основите на теоријата на глума, како што се логичниот акцент и друго – достапно за децата.

Од новопримените деца кои претставуваа суров материјал, во текот на годините, преку подготвувањето на емисиите, нивното учество во нив, преку вежби и разговори, се трудев да создадам зрели личности и наши идни уметнички кадри, кои како такви ги користеа другите режисери од Радиото и ТВ (**Душан Наумовски, Ацо Алексов, Благоја Андреев, Димитар Христовски**) а понекогаш и од театрите. Секако дека сите тие режисери придоенсоа уште повеќе за дефинитивното оформување на децата артисти во зрели личности.

Како раководител, водев секојдневна писмена евиденција за квалитетот, редовноста и дисциплината на сите 35 до 40 деца и поднесував извештај за новогодишни награди.

Со децата работев по сезони: од септември до 15 јули. По секои три месеци вршев детална анализа за работата на децата, како и за нивното учество во сите емисии и радиодрами што ги подготвуваа и другите режисери. Врз основа на таа евиденција, секоја година подготвував финансиски план, според кој следеше предлог на соодветно парично наградување по повод Нова година, 25 Мај и летување.

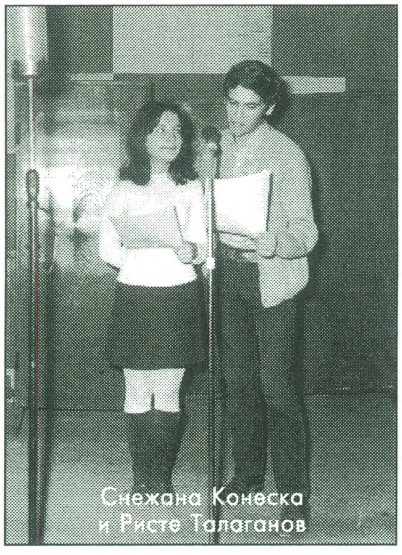
* Подоцна Љупчо Стојменски ме информира дека касетата божем се чува во бункерот на МТВ.

НА КОЈ НАЧИН ГИ НАГРАДУВАВМЕ ДЕЦАТА

Во почетокот, во 1945 година, децата учествуваа врз добротворна база, без никакво наградување. Од педесеттите години почнаа да добиваат за Нова година чоколада и бонбони, а подоцна шалчиња и ракавици. Неколку години потоа одеа на бесплатно колективно летување. Бидејќи се прошируваше нивната работа, воведовме награда и за Нова година. Првин добиваа книги, потоа предмети по избор (тренерки и спротски реквизити). Од 1965 тоа беа главно фотоапарати и друго. Но, бидејќи имаше и незадоволници, решивме новогодишната награда да биде во паричен износ, како влог на штедна книшка. Откако децата почнаа поинтензивно да учествуваат на Телевизијата, воведовме награда и за 25 Мај, пак како паричен влог и летување. Но, кога децата пораснаа, бараа на летување да одат по свој избор. Затоа летувањето, делумно или целосно, зависно од ангажираноста, го добиваа како влог на книшка, а колективно сите одевме на зимување. Во почетокот почнавме скромно, во Маврово, во бараката на Радиото, а подоцна во Крушево, во младинскиот хотел „Илинден". Нема дете кое со радост не се сеќава на тие заеднички зимски денови.

Најангажираните и најквалитетни членови на ДРД, за своето учество на Радиото и ТВ, двапати беа наградувани со десетдневно патување во странство. Во 1965 година во Италија (според нивни избор) ги водев следниве седум деца: **Грозданка Милошевска, Виолета Цолева, Димац Митковски, Зоран Јордановски, Снежана Конеска, Ристе Талаганов** и **Наум Пановски**. Следната 1966 година, четворица од нив, Виолета, Димац, Снежана и Ристе, повторно преку „Путник", сами престојуваа во Франција.

За секоја годишнина на Радиото, на крајот на декември, организирав прием и честитање кај раководителите на РТС. Тие средби беа потребни, пред сè, заради меѓусебно запознавање. Тоа беше и можност децата директно да ги изнесат своите проблеми, особено повозрасните членови на ДРД заинтересирани за добивање стипендии, со што засекогаш би се врзале за Радиото. Тие средби, полни со спонтаност и детски шарм, на сите им останаа како мигови што се паметат.


Снежана Конеска и Ристе Талаганов

Покрај обврските што ги имаа децата како исполнители на радио и ТВ емисии (мораа да доаѓаат рано, по секакво време, да остануваат доцна ноќе, да бидат дисциплинирани), сите се трудевме да им овозможиме мигови на радост, веселба и отпуштање.

На секој втори јануари со децата организиравме повеќечасовна забава со закуска што сами ја подготвувавме; имаше забавна програма со натпревари, избор на „Мис" – „Мистер" и игранка.

Одвреме навреме одевме на кратки излети во Сарај и на Водно. Ги водев во Стоби, како и на дводневен излет во Дојран, на двапати. Тогаш ја посетивме и Ваташа, каде што пред споменикот на дванаесетте стрелани младинци положивме полско цвеќе, како и во Спомен-домот на Страшо Пинџур.

Морам да подвлечам еден важен факт: во тоа „наше време" ние бевме на некој начин привилегирани, бидејќи нашите директори и на Радиото и на Телевизијата беа луѓе од културата, познати писатели и поети. Наш непосреден началник беше **Никола Солдатов,** кој многу ги сакаше децата и кој многу ми помагаше да ја реализирам секоја своја замисла.

КАКО ГИ ПРИМАВМЕ ДЕЦАТА ВО ДЕТСКАТА РАДИОДРАМА

За зачленување во Детската радиодрама меѓу децата во училиштата низ градот постоеше голем интерес. Добивавме пријави дури и од внатрешноста!

За да им се даде можност на сите заинтересирани деца, Радио Скопје секоја година распишуваше конкурс за прием на нови членови. Уште во мај праќав циркуларни писма до училиштата, со молба заинтересираните наставници да извршат селекција на своите најталентирани ученици и да ги испратат на нашиот конкурс. Во почетокот на јуни конкурсот го објавувавме преку Радиото два до три пати дневно, во текот на осум дена, исто така и преку дневниот печат. Изборот се одржуваше меѓу 15 и 20 јуни. Условите беа: усет за глума, радиофоничен глас, говор без дефекти и одличен успех во училиштето.

Претходно децата требаше да се пријават. Според евиденцијата со која располагам, се пријавуваа 150 до 180 деца на секој конкурс. Се случуваше првата аудиција да трае и по три дни, зависно од бројот на пријавените. Првите години во конкурсната комисија учествуваа наши режисери: С. Нелов, М. Шаурек и јас, а подоцна режисери и артисти однадвор заедно со мене, како Тодорка Кондова–Зафировска, Вукосава Донева, неколкупати едноподруго Илија Милчин, Крум Стојанов, Ацо Ѓорчевски и јас, а откако за нашите деца сè повеќе стануваше заинтересирана Телевизијата – редовно и нејзиниот претставник Благоја Андреев. Се полагаше читање на рамен и драматизиран текст, рецитација според

сопствен избор и кажување на некоја анегдота или шега. По првата селекција, кандидатите одеа на втора – микрофонска аудиција, а потоа комисијата се состануваше по трет пат, за да ја оформи дефинитивната листа на примените кандидати. Беше тоа обемна работа во која секогаш ми помагаа и децата – постарите членови на ДРД – во одржувањето на редот и во прозивката.

Новопримените веднаш доаѓаа на редовни часови и слушаа како се подготвуваат емисиите, бидејќи обично работевме до 15 јули, подготвувајќи ги сите емисии за преку летото. За нови членови примавме 20 до 30 деца. Кога на некој конкурс ќе добиевме 2-3 надарени деца, конкурсот го сметавме за успешен.

Така, секоја година во септември, ДРД беше голем колектив. Но, веќе во првите месеци дел од децата се откажуваа и во текот на годината се осипуваа. Се отстрануваа и помалку способните стари членови, па до Нова година се добиваше постојана група од 30-40 деца. Така ДРД се обновуваше и нејзиниот колектив се одржуваше на задоволително ниво. Извесни деца се истакнуваа со својот талент од самиот почеток, други дури по неколкумесечно упорно членување. Најголеми тешкотии создаваа амбициозните родители и нивните деца кои сакаа веднаш да учествуваат во емисиите и преку Радиото да им се слушне името, а немаа предуслови тоа да го остварат.

Од бројките што ги изнесов очигледно е дека во ДРД со текот на годините членуваа голем број деца, дека постоеше жива фреквенција и, според мојата скромна евиденција, додека јас бев нејзин раководител, низ неа поминаа околу 500 деца.

Кога децата доаѓаа, претставуваа сосема суров материјал. Го носеа со себе само убавото гласче и некое насетувано жарче во срцата, а потем, преку редовните часови, вежбите за дикција и артикулација, како и со постепеното учество во емисиите: *„За најмладите“* и *„Нај–нај“*, се оспособуваа за сè поголеми улоги. Учествуваа во детските радиодрами и во радиодрамите за возрасни, како и во Телевизијата во сите емисии за деца. Така, ДРД стана своевиден сервис со кој се користеа сите други режисери од Радиото, од ТВ, и од филмот:

Елизабета Серафимова, примена во ДРД во 1970 година, учествува на ТВ во серијата „Загубено па најдено“ во улогата Анче; во „ТВ ребус“ настапува заедно со Бошко Дејановски: водител е на детскиот ТВ квиз „Курирче“; учествува во серијата „Првите цутови“, како и во ТВ драмите „Средба“ и „Настан можеби последен“. Во Драмскиот театар во насловната улога „Хајди“ настапува две години (со Бошко Дејановски). Според мене, беше една од најталентираните и јас ја викав „мојата мала Жана Моро“.

Бошко Дејановски е примен во 1969 година. Ватрослав Мимица го ангажира за улогата „Детето со коњот“ во филмот „Македонскиот дел од пеколот“; во ТВ серијата „Малиот одред“ ја толкува главната улога Деви; во истата серија учествуваа уште 18 членови на ДРД. За Бошко и за неговиот талент може уште многу да се зборува, но просторот не го дозволува тоа.

Розета Рајчиќ е примена во 1971 година. Учествува во цртаната ТВ серија „Дан–дан караман“, во ТВ журналот за деца е водител заедно со Бранко Ефтимовски (2 години); учествува во „13-ти клуч“, „Давид и Голијат“, во сериите „Малиот одред“, „Другарување“.

Николче Младенов е примен во 1975 година. На ТВ е водител на серијата „Детевизија“. Учествува во сериите „Наши години“, „Малиот одред“, „Циц–циц козици“ како и во „Изгубениот змеј“ – ТВ емисија наградена во Порторож. Во 1978 во Сараево на МЕСС ја доби наградата на ССМЈ како најдобар млад артист за улогата во театарската претстава „Ослободувањето на Скопје“.

Миле Виларовски учествува во сите ТВ емисии (беше особено талентиран). Доби награда за „Осиловото лето“. Познато ми е дека тој има добиено и други награди во поголем број ТВ емисии, но немам контакт со него, бидејќи веднаш по матурирањето отиде да живее во Љубљана.

Виолета Цолева е примена во 1962 година. Учествува во сите ТВ емисии и ја води „Крстословка“. Учествува во куклените емисии „Добра ноќ“, „Буба Мара точки бара“ и во куклената серија „Дремко и Дремка“. Во 1967/68 е водител во емисијата „Наша крстословка“, која оди две години со 48 играни емисии. Учествува во јавно одржани емисии со пеење во Универзална сала и на Кале. Со Д. Митковски првпат настапи на ТВ во Велење со рецитал „Се к'ти ноќта црна“, во подготовка на С. Тодорова, и добија награда.

Ристе ТАЛАГАНОВ од 1963 година па сè до 1970 год. беше еден од најистакнатите и најталентираните членови на Детската радиодрама. Неговиот глас беше препознатлив во носечките улоги во многу познатите и популарни радиоемисии во тоа време: „Добро утро, драги деца“, „Весела вртешка“, „Шарена емисија за деца“, „Меѓу сонот и јавето“, „Нај–нај“. Особено впечатливи беа главните улоги што Талаганов ги оствари во најпрестижните радиоемисии – радиодрамите за деца. На Фестивалот на југословенската радио драма на ЈРТ, одржан во Охрид 1968, награден е за главната улога на „Ратко“ во радиодрамата за деца „Клуб на праведните“ од Михо Атанасовски.

Покрај своите актерски активности во ДРД. Талаганов беше ангажиран и во повеќе ТВ емисии и серии – во „Приказни од лулето“, „Дремко и дремка“, специјални празнични ТВ емисии итн.

Како партнер често играше заедно со Снежана Конеска и затоа изгледаа како „актерска двојка“.

На крајот морам да подвлечам едно: *Во текот*

на сиве овие години, независно кои беа раководители на нашата Радио куќа, сите имаа големо разбирање за ДРД. За сите тоа беше мал значаен колектив кој ги уживаше сите симпатии, бидејќи тој на радиото му носеше значајни признанија и награди на фестивалите во Охрид, Порторож и Велење. Токму на тие фестивали ДРД на Радио Скопје се здоби со високо реноме во конкуренција со останатите радиостаници.

Најталентираните и најамбициозните деца членуваа во ДРД 5-10 години, па и повеќе. Учествуваа во емисиите и тогаш кога веќе беа студенти. Тие долгогодишни членови оставија печат на своето време. Хронолошки следат податоци кога се примени:

1962: **Виолета Џолева, Владимир Милчин, Тихомир Бачовски, Зоран Топузовски, Димче Ташков;**

1963: **Снежана Коневска, Ристе Талаганов, Елизабета Чаковска, Мустафа Пеза** (неговиот татко Муртеза Пеза, познат новинар) ми доведе 15 деца од Приштина и со нив работев еден месец;

1965: **Олгица Марковска, Емилија Андреева, Аница Новакова, Зорица Даневска, Златко Калински, Зоран Крстевски, Ненад Стојановски;**

1966: **Наде Тошева, Ангел Брдарски;**

1967: **Славица Станковска, Катерина Цаневска, Јовица Арсенов;**

1968: **Митра Таневска – Мими, Виолета Георгиева, Ѓоко Гиневски;**

1969: **Бошко Дејановски, Илија Чашуле, Савица Ќурчиева, Лидија Јовановска;**

1970: **Елизабета Серафимова, Бобан Недевски, Радица Величковиќ, Бранко Ефтимовски, Емилија Кушевска, Соња Димитрова, Душан Вељанов;**

1971: **Розета Рајчиќ, Христо Ивановски, Сузана Петровска, Миле Виларовски;**

1972: **Васка Георгиева, Слободан Станковски, Снежана Пешевска;**

1973: **Џулијана Левкова, Мирјана Тодоровска, Боби Колевски;**

1974: **Николче Младенов, Емилија Софрониевска, Елизабета Славковиќ, Жаклина Јованова, Евгенија Димитровска – Гена, Златко Јанчевски;**

1975: **Љубиша Ристевски, Дане Кузмановски, Сузана Киранциска, Лилјана Ристевска, Сузана Тодоровска, Владимир Какуринов;**

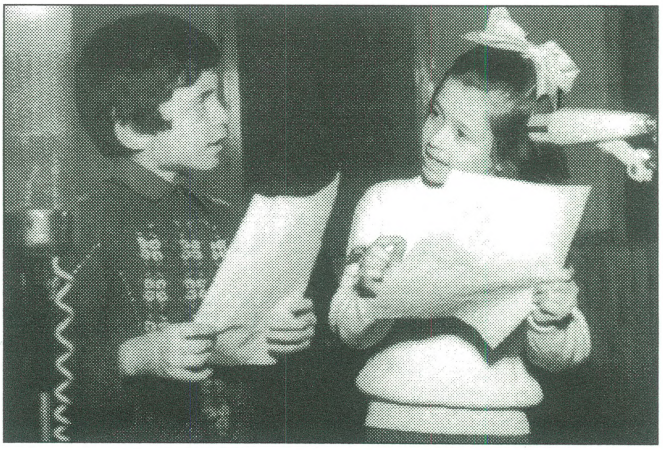
1976: **Владо Атанасов, Данило Кнежевски, Љупчо Наумчевски, Владо Вуковиќ;**

1977: **Сенко Велинов;**

1978: **Не се одржа аудиција поради моето заминување во пензија на втори август.**

In memoriam

Трагично загинаа: Зоран Богоев, (стрико Зико) Цветанка Трпкова, Бошко Дејановски (подмолно е убиен – убиецот му пукаше в грб).



Д. Велјановски и Елизабета Серафимова

Починаа: Никола Автовски–Боби, Момир Христовски, Милутин Чоловиќ, Иван Костов, Божо Софрониевски.

За сите нив, овие мои сеќавања, на нивниот гроб, наместо цвет.

НЕШТО КАКО ЗАКЛУЧОК

Моиве искажувања се можеби преопширни, но се трудев да опфатам сè за да може да се има поголем избор и увид во материјата што ја обработив. Се трудев да бидам објективна, но секако дека и кај мене ќе се најдат празнини и пропусти.

Скопје, 10 март 2002

Наместо резиме:

Денес во РТВ Скопје, успешно работат некогашните членови на ДРД:

1. Катерина Цаневска Арсовска – новинар во Информативната редакција на МТВ;

2. Евгенија Димитрова–Теодосиевска – уредник во Културната редакција;

3. Виолета Џолева – режисер;

4. Елисавета Танасковска – уредник на Утринско огледало;

5. Розета Арсова – спикер и водител на МТВ;

6. Сузана Тодоровска – спикер на Македонското радио;

7. Димац Митковски – директор на Радиотехника;

8. Златко Калински – уредник во Спортската редакција;

9. Кире Печијаревски – уредник-новинар во Контактно-рекреативната редакција;

10. Зоран Јордановски – новинар во Дојче Веле;

11. Мустафа Пеза – новинар во Албанската редакција;

12. Радица Величковиќ е сопственик на Радио Равел.

22 март 2002

Ристо Стефановски

Зачетоците на Фестивалот Охридско лето

Охридското лето како наша најзначајна летна музичко-сценска манифестација започнува на 4 август 1961 год., кога во црквата Света Софија солистката на Македонската опера, Ана Липша – Тофовиќ приреди концерт, во пијано-придружба на Ладислав Пердлик. На програмата биле бисерите од класичната вокална литература. Покрај Страделa, Роси, Хендл, Моцарт, Бетовен, централно место на програмата имале најубавите делови на Глуковиот „Орфеј". Концертот ќе се памети по успехот на Ана Липша која го одбележила својот јубилеј – дваесетти самостоен концерт, а исто така, и „...поради благородната иницијатива со која нашата концертна репродукција ќе се здобие со една вонредна сцена..."

За овој настан постојат многубројни сведоштва, меѓу кои и она на музичкиот рецензент Владо Чучков кој по овој концерт ќе напише, дека „...сводовите на овој наш редок културно-историски споменик, чудесната акустика што овозможува прекршување и мешање на тонскиот спектар, фреските, немите сведоци на нашето рано средновековно духовно мајсторство, прекрасната архитектонска монолитност облагородена од присуство на езерото – сиот тој своевиден амбиент што самиот по себе предизвикува и предиспонира кон возвишени уметнички доживувања, несомнено претставува вонредно место за одржување на ексклузивни концертни настапи, рецитали, драмки и музички сеанси..."

Со оваа иницијатива на неколкумина културни и општествени работници, со што се овозможи концертот на Ана Липша – Тофовиќ, воедно е означен и почетокот на Фестивалот Охридско лето, кој годинава го одбележува својот јубилеј – 40 години од основањето.

Во изминатите четири децении Охридско лето стана смотра и училиште, место за непосредна средба на световите, место за иновации и игра на фантазијата и, над сè, големо актерско и човечко собиралиште. Тоа е сакање не само да се почувствува современоста, туку и желба за што поактивно учество во актуелните случувања. Тука се трасираат нови патишта, се охрабрува уметничкиот збор и дострелите на современоста со истовремена проекција на визии за иднината.

Заслуга е на Македонија што решила да реализира еден ваков фестивал, кој произлегува од спецификите на домашните услови, потреби и цели, кои пак ќе се легитимираат како привлечни и на меѓународен план.

Треба да се истакне дека идејата за фестивал во Охрид датира значително пред самата негова реализација. Едноставно, манифестацијата си има своја предисторија, дел од која може да се реконструира преку пишаните документи од тоа време. Така, уште во летото на 1951 година, културно-уметничкиот живот во Охрид бил видно збогатен и поорганизиран. Тогашната концертна дирекција на Народна Република Македонија, во соработка со Градскиот одбор на Охрид, ѝ овозможува на група од дваесетина музички и балетски уметници од Македонскиот народен театар, под водство на диригентот Лавро Матачиќ, да одржи дванаесет концерти во периодот од 6 јули до 20 август. Првиот концерт бил одржан под диригентската палка на Ловро Матачиќ. Интересно е да се истакне дека во исто време е одржано и предавање за операта „Зрински" со учество на носителите на ролјите кои пееле и во Скопската опера. Концертот бил одржан на 7 јули 1951 год. Неколку дена потоа бил одржан и вториот концерт, и тоа на палубата на бродот

„Скопје“, додека тој пловел по езерото, што секако останува посебен и редок куриозитет. Останатите концерти биле одржувани секоја среда во салата на Синдикалното летувалиште „Орце Николов“, а во неделите во салата на „Горица“. На програмата биле „...повеќе арии и уметнички песни...“ Балетот, од своја страна, изведувал делови од својот репертоар, како на пример од „Аида“ од Верди, „Лебедово езеро“ од Чајковски и др.

Во тој период во Охрид гостувало Културно-уметничкото друштво „Иљо Антевски – Смок“ од Тетово, Малцинскиот театар, како и членовите на Новосадската опера: Марија Мирчов, сопран, и Ладислав Пердлик, пијанист, кои приредиле заеднички концерт. Во новинските прикази од тоа време уште пишува дека „...нема сомнение дека Охрид, како едно од нашите најголеми летувалишта, во иднина ќе стане средиште на летен концертен живот и на музички фестивал, не само заради тоа што е погодно место, туку дека тоа го бараат и самите гости...“

Пророчки прозвучуваат зборовите на авторот В. К. во написот „Преку лето во Охрид – гостување на членови на операта од Скопје“ („Нова Македонија“, 21 август 11952 г.) „...Освен оперски претстави, би се давале и претстави на балетот, симфониски, солистички и групни концерти. Тогаш би се дошло до една разнообразност во културно-уметничкиот живот, се разбира дека бездруго да има дел и од Македонскиот државен ансамбл. (Се мисли на ансамблот „Танец“). Така самиот Охрид како град за одмор, би добил уште поголем број наши и странски гости...“ Така се навестуваше Фестивалот Охридско лето во далечната 1952 год.

Во оваа смисла (зародокот на Охридско лето), треба да се спомне и некогашниот Градски театар. Охридскиот театар, кој својата летна сезона во 1953 год. ја завршил на први септември, бил единствениот театар во земјата кој работел преку лето, давајќи ги своите претстави пред гостите во овој наш туристички центар.

Драмата на Народниот театар од Скопје гостувала во Охрид од 1 јули до 15 август 1960 год., каде што подготвувала две премиери за наредната сезона, а истовремено во градот прикажала тринаесет претстави од својот тековен репертоар. Во тие денови Драмата гостувала и во Кичево и Ресен со по пет претстави; во Дебар (4); во Струга (3) и во Синдикалниот дом со две претстави. Во период од 45 дена Драмата на Скопскиот театар, покрај репетициите за две нови премиери, прикажала 32 драмски претстави. Јован Бошковски (во таа година директор на Драмата), во написот во „Нова Македонија“, „Летната сезона на скопската драма“ од 21 август 1960 год., меѓу другото, вели: „...Многумина во ова гостување би сакале да видат некаков почеток на охридски летни игри по углед на слични фестивали на јадранскиот брег... Со гостувањето на Скопската драма преку летото во Охрид е пополнета една голема празнина – тоа е факт што треба особено да се истакне. Со секоја година Охрид нараснува како едно од најголемите туристички места во земјата. Тоа бездруго ја наложува потребата од организиран и редовен културен живот. Заедно со неколку убави ликовни манифестации, претставите на нашата драма летово означија една активa, од која, како за почеток, можеме да бидеме задоволни. Меѓу другото, и интересот на публиката покажа дека не треба да се остане само на ова што е сторено сезонава“.

Народниот театар од Скопје и во 1961 год. бил во Охрид, каде што престојувал до 15 август. Како и претходната година, подготвил две претстави: „Sвездите се вечни“ од Матеј Бор, во режија на гостинот од Словенија Славко Јан, и „Волпоне“ од Бен Џонсон, а во режија на Димитар Ќостаров. Претпладне се патувало, а навечер се прикажувале претстави. Претставите на Театарот биле „вонредно примени“ во Струга, Охрид, Кичево, Ресен и Дебар. Во Охрид пиесите „Манде“ од Марин Држиќ и „Протекција“ од Бранислав Нушиќ биле одиграни „пред полни салони“, а „...особено е забележлив интересот на гостите што летуваат во Охрид, а што не се од Народна Република Македонија...“

Тоа значи дека кога Ана Липша – Тофовиќ го одржувала концертот во црквата Света Софија, во исто време драмскиот ансамбл на Народниот театар во други простори на градот прикажувал драмски претстави. Ова не треба да се разбере како оспорување на денот на раѓањето на Фестивалот Охридско лето, туку како надополнување и укажување на вкупните околности и зачетоци на самата фестивалска идеја со кои се зголемува значењето на роденденот на оваа исклучително значајна музичко-сценска манифестација – репрезент на македонската култура и уметност.

Владимир Скрбиншек во Скопје (1935-1941)

Владимир Скрбиншек – оригинален хистрион и човек со големи и разновидни театарски ангажмани, „темпераментен Словенец“, кој го внесуваше европскиот шлиф во балканските вилаети во меѓувоениот југословенски театар, создавач кој ги поставуваше модерните светски писатели на своето време, кој далеку пред нашите денови „со кинематографски метод“ ги режираше своите сценски и музички проекти, и кој згора на сè имаше голема храброст, еве сега влегува во својата монографија, влегува во таа чудна, величествена и сурова именка – историјата!

Владимир Скрбиншек

Името на Владимир Скрбиншек во историјата на Скопскиот театар во предвоениот период е незаменливо. Го ангажирал амбициозниот управник Велимир Живоиновиќ во сезоната 1935/36 година. Оттогаш, па сè до крајот на 1938 година непрекинато работи во Скопје, а потоа, со поголеми прекини, гостува сè до априлската катастрофа во 1941 година.

Иако најмногу бил ангажиран како режисер, Скрбиншек паралелно настапувал како актер, а повремено и како оперски солист во експериментални претстави, чија цел не била популаризација на ова сценско-музичко творештво, туку и конкретен обид да се забрза основањето на оперски ансамбл.

Врз основа на релативно богатиот материјал за Скопскиот театар, кој се однесува на неговата работа до 6 април 1941 година, недвосмислено произлегува дека Скрбиншек бил еден од водечките театарски луѓе во Скопје. Во прилог на ова тврдење сведочат и многубројните критички осврти, од кои се гледа дека станува збор за една универзално талентирана личност, чија емоционална уметничка природа била изразито јака. Бил искрен и непосреден во толкувањето на ликовите, кои, без оглед на карактерните особини, ги креирал со подеднаков успех.

Основна карактеристика на неговата актерска работа била способноста да се адаптира на класичниот и на современиот домашен и странски репертоар со изедначена вештина. Тоа го постигнувал благодарение на упорната и студиозна работа, и во тој поглед имал значајна помош од еден од најистакнатите словенечки режисери, Раде Прегорац, како и од д-р Бранко Гавела.

Во толкувањето на главните ликови од големата галерија луѓе застапени во делата на повеќе драмски автори, Скрбиншек одиграл неколку ролји со изразено силна индивидуалност. Неговата творечка мечта, секогаш придружена со виталност и динамичност, во најголемиот број случаи била оценувана најпозитивно. Овој... „темпераментен Словенец“[1] со својата актерска игра објаснувал како треба да се играат некои ликови.

Со личен пример, како ретко виден несебичен творец, влијаел врз работата на другите актери на неверојатно сугестивен начин. А Скрбиншек, како и во сопствените режии така и кај другите режисери, речиси без исклучок ги толкувал главните улоги... Како Алфон од Епса во „Лукреција Борџија“ ја понел својата улога... „со вистинско романтичарство и во тоа е неговиот успех во толкувањето на карактерот на овој човек.“[2]

И во една друга критика за ова дело за него е кажано дека тој е како мажот на Лукреција... ја обработил својата улога со суптилна грижливост и дека во романтичарскиот репертоар е... „во свој елемент.“[3] Успешното толкување на оваа главна улога во де-

[1] Ј. Костић, Пола сата у Народном позоришту за време рада, **„Вардар“,** Скопље, 19.08.1935.

[2] Ј. Костиќ, Победа романтизма над класицизмом у француској књижевности, **„Вардар“,** Скопље, 28.12.1935.

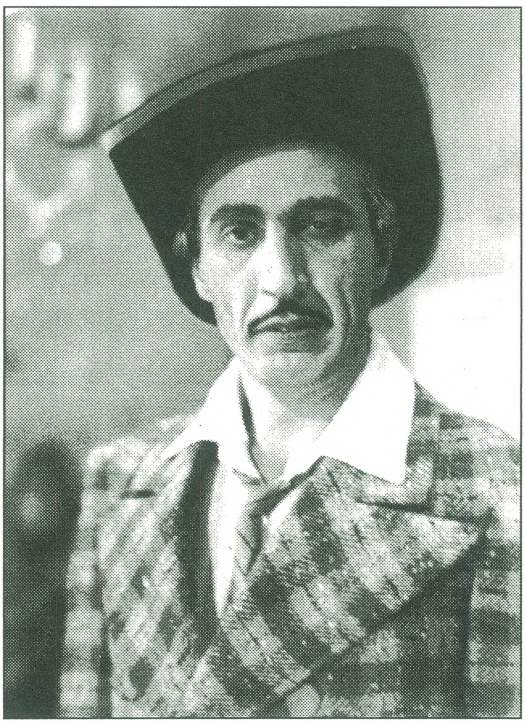
[3] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.1, Скопље, 1936.

лото на Виктор Иго, на Скрбиншек му го признала и критиката во „Белградска периодика“.[4]

Во делото „Сензационален процес“ од Едвард Вуа, Скрбиншек како застапник на тужителот (В. Келинг) дал првокласно толкување на својата улога.[5]

„Убавата појава на стариот морнар, со сите поединости на чувствителните моменти и богатата скала на психолошките превирања ги креира г-дин В. Скрбиншек“ – е подвлечено во критичката оцена на О'Ниловото дело „Ана Кристи“.[6]

За волја на вистината, иако многу ретко, глумата на Скрбиншек, впрочем како и режијата, биле негативно вреднувани. Меѓутоа, во тие ситуации најверојатно преовладувала, ако не прикриена нетрпеливост, тогаш во секој случај јавната ненаклонетост на анонимните критичари главно од „Скопски гласник“.



Владимир Скрбиншек како Ѓаволовиот ученик

Една од главните улоги во антирасистичкото дело на Грета и Жак Конфино „Крвта не е вода“, ја играл Скрбиншек. И во Х. Ибзеновите „Јунаците од Хелгеланд“ главната улога (Сигурд Силниот, деветтиот крал на морето) ја толкувал тој.

И во О'Ниловиот „Копнеж под брестовите“, г-дин В. Скрбиншек... „дал сува и кршлива фигура“ (Е. Кабот). Но, независно од овие осцилации, управата на театарот редовно сметала на него, особено кога се работело за гостувањата во Белград.[7]

Независно од тоа што сметале на него, Скрбиншековото учество надвор од матичната сцена секогаш било условувано со подобро совладување на српскохрватскиот јазик со кој имал проблеми, бидејќи кога доаѓал во Скопје имал големи маки не само со јазикот туку и со кирилицата.[8]

Скрбиншековата актерска спонтаност доаѓа до израз и при толкувањето на Валтер во Крлежовото дело „Во логорот“. Критиката неа ја оценила позитивно, а претставата имала...„редок и заслужен успех“.[9]

Драматизацијата на Пушкиновите раскази со наслов „Госпоѓица како селанка“ дала нова можност за негова афирмација. Меѓутоа, иако оваа комедија била свежа и ведра, а во која Скрбиншек ја толкувал улогата на Грегориј Ивановиќ Муромски... „Уметничкиот ефект на претставата не бил во сооднос со нејзините сценски можности“. Улогите, според критиката, биле изведени лежерно, наивно..., „а настапот на Скрбиншек пронижан со одредена ладност“.[10]

Во „Саламејскиот судија“ од П. Каледрон де ла Барка, улогата на генералот Дон Лопе де Фигурео му била доделена на Скрбиншек. Тој ја дал без ... „претерано карикирање“.[11]

Скрбиншек една од главните улоги (директор) ја толкувал во делото „Лесно им е на машките“ од Пал Барбаш. Во делото на Карло Голдони „Слуга на двајца господари“ повторно ја играл главната улога, како и во „Ѓаволскиот ученик“ на Б. Шо (Дик Дацон). Последнава улога ја презел од Јован Петровиќ, така што критиката и за двајцата кажала дека се... „подеднакво добри“.

Скрбиншек за кратко време го совладал српскохрватскиот јазик, па актерските креации што ги толкувал тој станувале сè повпечатливи. Ова тврдење произлегува од оценките на критиката, но не само на улогите во единаесетте спомнати дела, туку и во критиките на другите дваесет и девет улоги што ги толкувал на скопската сцена. Неговото актерство го привлекувало вниманието и на публиката, која често на отворената сцена го поздравувала со долготрајни аплаузи. А Скрбиншек ги толкувал следниве улоги: инженер Прибилев во „Туѓото дете“ од В. Шкваркинов (18.02.1936)[12], Пјер Навар во „Љубови“ од Анри Кистмакер (06.09.1936), Антоан Фалмериј во „Надеж“ од Анри Берстен (24.11.1936), Титус Андроникус Фабрициј – Глембај во „Господа Глембаеви“ од Мирослав Крлежа (23.01.1937), кнез Арагониј во

---

[4] Л. Борџија на скопској сцени, **„Глумачка реч“** бр.13, Београд, 1936.

[5] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.1, Скопље, 1936.

[6] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.2, Скопље, 1936.

[7] Исто.

[8] И. Ивановски, Скопската младост на Владимир Скрбиншек, **„Театарски гласник“** бр.26, Скопје, 1985.

[9] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.2, Скопље, 1936.

[10] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.2, Скопље, 1937.

[11] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.4-5, Скопље, 1937.

[12] Во заграда е датумот на првата изведба.

„Венецијанскиот трговец“ од Вилијам Шекспир (20.02.1937), Ричард де Бошан во „Јованка Орлеанка“ од Бернар Шо (13.06.1937), Гаврило Принцип во „Ветувана земја“ од Боривој Јевтиќ (13.04.1937), лекарот Ранко во „Нори“ од Хенрик Ибзен (25.05.1937), грофот Старшенски во „Елги“ од Герхард Хауптман (08.11. 1935), грофот Штернхајм во „Црковниот глушец“ од Владислав Фодоров (12.11.1935), посилниот во „Полската болница“ од Владимир Станимировиќ (16.11.1935), полковникот во „Стапица“ од В. Живоиновиќ, господин во „Непогода“ од А. Стриндберг, Кента во „Автомелодија“ од Анѓелко Штимац (03.12.1935), индустријалецот во „Минувачи“ од Никола Јовановиќ, Мерстон во „Давид Коперфилд“ од Чарлс Дикенс (17.03.1936), Синтерим во „Гест Берлинг“ од Селма Лагерлеф (?.02.1941), Сартариус во „Лицемерите“ од Бернард Шо, д-р Дос Пасос во „Џунгли“ од Ј. М. Франко (25.03.1941), претседател во „Вообразен болен“ од Молиер итн.

Скрбиншек бил фален и како добар пејач. Улогите што ги толкувал во музичките дела исто така биле главни. Ја толкувал и улогата на Линка во „Уличните музиканти“ од Ханс Сасман (22.09.1936), на Богдан и третиот селанин во делото „Ѓидо“ од Јанко Веселиновиќ (05.11.1936), на австрискиот офицер во „Радосав Репоња“ од Драган Тодосиќ (08.04.1937) и др.

Владимир Скрбиншек како Дон Жуан

Што се однесува до ваквото сценско творештво, Скрбиншек дал значаен придонес за негова афирмација и со својот пејачки талент. А амбициите на Скопје во овој поглед биле јасни. Тоа најдобро се гледа од изјавата на Душан Коњовиќ, директор на Женската гимназија, кој по повод изведбата на оперетата „Полска крв“ од Лео Штајн, меѓу другото, рекол: „Оперета... е вистинскиот обид на она што допрва треба да дојде. Таа е етапа во големото и можеби мачното пробивање за победата на нашата музичка уметност... Вложен е идеален труд од оперетата и од оперските фрагменти, еден ден, можеби наскоро, таа да излезе до вистинска уметничка интерпретација. За тоа треба време и напор“...[13]

Скрбиншек не само што пеел, туку и режирал некои од музичките дела. Најзабележителен успех постигнал во режирањето на операта „Кавалерија Рустикана“, која била изведена во 1937 година. Во оваа опера истовремено настапувал и како солист. По тој повод критиката истакнала дека „Баритонот г-дин Скрбиншек, во доволна мера пријатен, но без доволно јачина во високите тонови, меѓутоа и самодовербата на сценската ситуација не дава да се забележат тие пејачки недостатоци“.[14]

Иако кај Скрбиншек, според мислењето на стручните театарски кругови, како актер била воочлива неговата креативност, со богат регистар на тонови, секогаш со сериозни и убедливо простудирани ликови, со способноста да игра импресивни ликови итн., нему му припаѓа посебно место и како режисер. Во тоа својство тој... „има добра театарска рутина и многу упорна амбициозна театарска работа. Неговите режии се изедначени и тој умее – иако ги избегнува површните надворешни ефекти – да ја стави претставата во една современа рамка, притоа строго држејќи се до постулатите кои му ги припишува писателот и времето во кое делото се одигрува“.[15]

Во прилог на оваа карактеристика одат речиси сите критички вреднувања на неговите режии. Така, на пр., по повод обновената „Лукреција Борџија“ на скопската сцена напишано е дека таа имала вонреден успех... „поради сосема новото и полетно режисерско образложување. Г-дин В. Скрбиншек како режисер, извонредно се снашол во реализацијата на романтичарските настојувања на модерната сцена, несомнено искористувајќи ја студијата на внатрешните суштествени тенденции, како и познавањето и правилната

[13] Д. Ерић, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.6-7, Скопје, 1937.

[14] Хроничар, **„Луч“** бр.1, Скопје, 1937.

[15] А. Ш., Владимир Скрбиншек, **„Позоришни лист“** бр.12, Скопје, 1941.

употреба на надворешно-техничките ефективни средства. Неговата режија на „Лукреција Борџија“ (24.12.1935) постигнала голем успех и нема да биде претерано ако се каже дека тоа е една од уметнички најуспешните претстави во оваа сезона“.[16] За оваа претстава друг критичар истакнува, дека режијата на Скрбиншек... „е сосема успешна“ благодарение на што таа заслужува да... „биде одбележана како важен датум во уметничкиот живот во Скопје“.[17]

Пофалбите не престанувале по секоја нова режија. Така, во критиката „Сензационален процес“ (15.10.1935), меѓу другото, е напишано: „Во интелигентниот распоред на актерскиот изразен материјал, режијата даде една сосема чиста и импресивна претстава со добро обработена физиономија, со добра психологија, со правилно темпо на работа, динамично, релјефно и природно, освен некои повлекувања надвор од режисерската сугестија“.[18]

И во критиката на делото „Ана Кристи“ (21.01.1936) е кажано за режијата дека... „дава реалистично обележје на личностите, правилен тон, изедначеност, „штимунг“ и атмосфера во која има нешто „ибзеновско“.[19] Меѓутоа, критичарот кој го оценувал делото на Н. Јовановиќ „Минувач“ (25.02.1936), иако не го именува Скрбиншек, „му забележува на обидот да примени кинематографски метод, кој не важи во театарот“.[20] Одредени забелешки режисерот добил и во критиката за делото „Љубов“ (24.03.1936) во времето на преморeноста и... „напорната работа“, па затоа ова дело на Анри Кистмакер... во режија на г-дин В. Скрбиншек не ги прикажа нијансите на судбоносната љубов помеѓу зрел човек и свежа млада жена: „г-дин В. Скрбиншек повеќе се држеше до актерскиот калап, отколку до непосредното и блиско соживување со психата на стариот маж озрачен од зраците на девствената чиста љубов“.[21] Но, независно од тоа... „делото со успех го режираше г-дин Владимир Скрбиншек“. [22]

Единствено еден анонимен критичар јавно му ја оспорува вредноста на режијата и во тој поглед невкусно го навредува, меѓу останатото, тврдејќи дека храброста на Скрбиншек е голема... „но во театарот со голема храброст не може да се оствари сè“.[23]

За режијата на „Јунакот од Хелгеланд“ (?) од Х. Ибзен, критиката истакнува дека Скрбиншек се стреми... „да ни ја доближи таа атмосфера, но во целина не се чувствуваше финеса на убаво спроведен стил, специфичен штимунг за сказна, оној колорит кој во текот на делото им дава на личностите вистински израз и значење“.[24]

Што се однесува до режијата на Скрбиншек за делото на Јуџин О'Нил „Копнеж под брестовите“ (15.09.1936), критиката истакнува дека таа... „не остави на скопската сцена силен впечаток можеби поради специфичноста на средината која ни е далечна и туѓа, а можеби најверојатно – што тој модел не му лежеше ниту на режисерот ниту на актерите...“[25]

За режијата на Скрбиншек на делото на Ф. Молнар „Големи љубови“ (13.10.1936), критичарот го поставува прашањето дали на оваа весела и полна со хумор игра требало да ѝ се даде толку тежок драмски тон. Независно од тоа, последниот заклучок е „целата претстава... беше во хармоничен тек и склоп“...[26]

„Претставата „Учени жени“ (од Молиер премиерно изведена на 10.11.1936), пишува во критиката по повод оваа премиера, не даде да ја почувствуваме во полна мера блескавата духовност на 18 век, осенчена од поучните и здрави животни сфаќања и вткаената ненасилна комичност на случувањата. Поголема извежбаност на ансамблот и постудиозна режија би им ја дале на делото и на играта потребната лесноти ја и спиритуалност на изразот и на движењата...“ Но и покрај тие недостатоци класичната композиција и стилот на Молиеровото дело... „претставува добра експериментална школа за скопскиот ансамбл...“[27]

Режијата на „Саламејскиот судија“ од Калдерон де ла Барка (02.03.1937), исто така, била позитивно оценета, бидејќи таа... „главно ги зачува стилот и тонот на делото“.[28] Меѓутоа, „изведбата на „Света Јованка“ во режија на г-дин В. Скрбиншек остана без важните Шоови ноти, без онаа убава скептична ирониј а која му дава рационалистичко осветлување на Шоовото цртање на човековата глупост и хипокризија, како пандан на чисто возвишеното верување на една разумна селска девојка како што е Јованка...“[29] По некоја забелешка му се дава на Скрбиншек поради неговите режии на Марсел Ашар за делото „Животот е убав“ (18.05.1937) поради... „немање на специ-

---

16 Ј. Костиќ, Победа романтизма...

17 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.1, Скопје, 1936.

18 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.1, Скопје, 1936.

19 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.2, Скопје, 1936.

20 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.3-4, Скопје, 1936.

21 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.3-4, Скопје, 1936.

22 **„Глумачка реч“** бр.15, Београд, 1936.

23 **„Скопски гласник“** бр.406, стр.4, Скопје, 1936.

24 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.5, Скопје, 1936.

25 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.10, Скопје, 1936.

26 Исто.

27 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.11, Скопје, 1936.

28 П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед“** бр.3, Скопје, 1937.

29 Исто.

фичниот француски начин на ведрина..."[30], потоа за „Наде" (24.11.1936) од Анри Берстен поради губењето... „нешто од својата свежина и арома... кога се пресадува на нашата почва"[31] и др.

Дека Владимир Скрбиншек... „се покажа како класа режисер"[32] сведочат голем број на критики. Не ретко го споменуваат како одличен режисер, на кој му паднало за задача да се занимава... „со неблагодарна работа – бидејќи требало, се подвлекува во критиката – да поставува дела од класичниот и од модерниот европски репертоар. Во толкувањето на тие текстови, тој внесол многу знаење и разбирање..."[33]

Впрочем, овие оценки за талентот на 35-годишниот Владимир Скрбиншек, човек во најдобриот период на својот богат творечки живот, ги потврдуваат и критиките за неговата режија на „Ѓаволскиот ученик" (12.09.1939) од Бернард Шо и на „Тартиф" (19.09.1939) од Молиер. Во критиката за првото дело доследно е речено: „г-дин Скрбиншек се покажа како квалитетен режисер во обработката и точното сфаќање на тенденцијата на Шо, и умее да ја истакне карактеристичната особина на големиот драмски писател", а за другото дело критичарот истакнува: „Молиеровата педагошка тенденција, изразена низ гротеската, добро е протолкувана, така што сè заедно земено, претставата успеа со својата динамика, темпото и стилизацијата..."[34]

Освен спомнатите дела, Скрбиншек во Скопје ги режирал и: „Пигмалион" од Б. Шо (07.11.1935), „Невреме" од Н. Стриндберг (24.11.1935), „Крвта не е вода" од Г. и Ж. Конфинови (07.04.1936), „Госпоѓица како селанка" од А. Пушкин (09.02.1937), „Хасанагиница" од А. Шантиќ (?), „Пољачка крв" од Л. Штајн (07.05.1937), „Емил и детективите" од Е. Кестнер (23.11.1937), „Најсреќниот човек" од Н. Лалов (22.09.1937), „Дивиот ловец" од Ф. С. Финжгаров (24.04.1941), „Вообразен болен" од Молиер (18.03.1941) и др.

Анѓелко Штимац, режисер, наоѓа дека Скрбиншек „поседува убава театарска рутина, солидност и мошне упорна и амбициозна педагошка работа", дека режиите му се воедначени, дека ги избегнува површните надворешни ефекти, дека мошне ги почитува пораките на писателот, и „времето во кое пиесата се случува".

Управникот на театарот Велимир Живоиновиќ, го оценува Скрбиншек како еден од главните и пресудни фактори во преобразбата на работниот метод на Скопскиот театар во временскиот период 1935–1941 година, кога тој ги внесувал сиот свој талент, знаење и култивираност, елан и истрајност во работата, а згора на сето тоа со добра мера на самокритичност. Поголемиот број режии и креирани актерски ликови на скопската сцена, според мислењето на Живоиновиќ, претставуваат датуми и пресвртници „кои на Скопскиот театар му даваа ранг". Според успехот, се издвојуваат неговите постановки на четирите Молиерови комедии: „Вообразен болен", „Мизантроп", „Учени жени" и „Тартиф", на трите дела на Шо: „Света Јованка", „Пигмалион" и „Ѓаволскиот ученик", на Калдероновиот „Саламејскиот судија", на двете О'Нилови драми „Копнеж под брестовите" и „Ана Кристи", како и на уште неколку други, повеќето реализирани според делото на високата литературна вредност од најразличните правци и стилови, што зборува за „широчината на Скрбиншековите уметнички способности". Со преку четириесет актерски остварувања и дваесетина режии, Скрбиншек остава видлива трага и му дава значаен придонес и широка афирмација на Скопскиот предвоен театар во југословенскиот театарски простор.

За крај: актерот, режисер, оперски солист и театарски педагог Владимир Скрбиншек, втиснал длабок печат во работата на Скопскиот театар во периодот од 1935-1941 година. Располагал со натпросечна работна енергија и длабока смисла за работа, со голема љубов спрема работата со која се занимавал. На секоја задача ѝ пристапувал професионално и со голема одговорност.

Скрбнишек го красела и несебичност, бидејќи секогаш им помагал на другите. Бил омилен не само кај публиката, туку и во театарската средина.

Млад, исполнет со движечка енергија, со денови и часови седел на сцената. Работното време не го интересирало, а во својот скромен стан по напорниот ден, упорно работел на личното усовршување, особено во поглед на совладувањето на српскохрватскиот јазик.

Поради сите овие особини и достигнувања, името на Владимир Скрбнишек трајно ќе остане запишано не само во аналите на Скопскиот театар, туку и во историјата на југословенскиот театар. Тој тоа го заслужува не само како театарски работник, туку и како човек кого го краселе сите позитивни човечки особини.

Доказ дека го надминал своето време и влегол во аналите на незаборавот, е неговиот уметнички век вреден за помнење!

Ристо Стефановски

Прилог за монографијата за Владимир Скрбиншек, предаден во „Месно гледалиште" во 1083 година

---

[30] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед"** бр.4-5, Скопље, 1937.

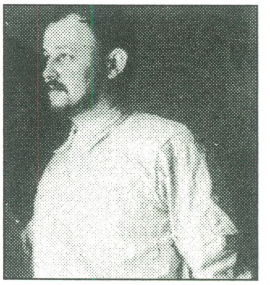
[31] П. Митропан, Позоришна хроника, **„Јужни преглед"** бр.1, Скопље, 1937.

[32] М. Вујновић, Неколико успелих премијера у Скопском народном позоришту, **„Глумачка реч"** бр.33, Београд, 1937.

[33] С. Јовановић, Позориште у Јужној Србији, **„Јужна Србија"**, (мај), Београд, 1937.

[34] Б. Ц. Позоришна хроника, **„Јужни преглед"** бр.8-9, Скопље, 1939.

Бојан Ступица и Македонија



Изминатите десет години, или периодот откако престана да чука срцето на Бојан Ступица до денес, се повеќе од доволен период подобро и сестрано да се согледа творечкиот опус на овој великан на југословенската театарска уметност. Меѓутоа, натамошното осветлување на неговиот придонес во театарската теорија и практика сè уште ќе биде во фокусот на интересирањето. Сето она што го направи на полето на пионерското збогатување на оваа уметност со естетските социолошко-уметнички и други позитивни вредности, обврзува ликот на Бојан Ступица и натаму да се проучува и да се истражува. Во оваа насока, овој краток прилог за Ступица и Македонија треба да се сфати како скромен и почетен обид, како едно камче што заслужува да биде компонирано во големиот животен мозаик на Бојан Ступица.

По препорака на писателот Милан Беговиќ, управителот на Народното позориште во Скопје Брана Воиновиќ ја ангажирал младата словенечка двојка, Сава Северова (1905-1979), актерка, и Бојан Ступица (1910-1970), режисер и актер, во прв професионален ангажман. Во оваа пригода нема да говорам за моите средби со него, иако беше повеќе од пријатен соговорник, нема да се навраќам ниту на првиот контакт кога како студент на Академијата за театарска и филмска уметност го запознав во 1949 година и кога секоја негова режија ја доживував како незаборавен настан, нема да ја спомнувам ни неговата блискост во долгите разговори водени по секоја премиера кога наместо друштвото во средината на најугледните гости нè избираше нас, студентите, нема да го евоцирам ни нашиот разговор што го водевме во Скопје непосредно пред неговата смрт кога го поканив да гостува во Драмскиот театар со своја режија, туку вашето внимание пред сè ќе го задржам само на некои моменти кои говорат за работата на Ступица во Македонија.

А тој, судејќи според автентичните извори, направи многу за просперитетот на драмската уметност во нашата Република.

На прашањето што си го поставувам самиот себеси: Што е тоа што на Бојан Ступица му дава право трајно да го почитуваме и длабоко да го цениме, одговорот го даде писателот и театарски критичар Јован Ќирилов, кој истакнува дека неговите режии претставувале жива негација на схоластичкото толкување на Станиславски. А овој напор на излегување од мртвилото, судејќи според сè, Ступица го направи точно на почвата на Македонија во Скопскиот театар. Тој пионерски чекор го направи во театарската сезона 1932/33 година, кога, режирајќи ја Ана Каренина од Толстој и Дантоновата смрт на Бихнер, навести раѓање на модерните концепции и уметнички иновации дотогаш непознати и невидени.

Сосем е разбирливо дека овие режии, како прва јавна демонстрација, беа и одобрувани и негирани. Меѓутоа, и противниците на концепциите на Ступица не се осмелуваа во целост да не го прифатат. Театарскиот критичар Петар Митропан, кој со одбрани зборови ја негира режијата на Ана Каренина, сепак истакнува дека „...господин Ступица има голем естетски вкус и услови со време да стане добар режисер и дека ќе ни пружи изградени обрасци на сценската интертпретација".

Наспроти оваа критика, театарскиот критичар Велимир Парлиќ во истиот период подвлекува: „...Во Скопје господин Бојан Ступица ја режираше Ана Каренина. Неговата режија за скопскиот Народен театар значеше цел еден настан.

Младиот режисер, чиј очигледен стремеж беше со својата режија да ги изнесе своите модернистички сфаќања на драмската уметност, даде една режија која значеше целосен успех за неговиот труд и неговиот искрен напор. Неговата инсценација на Ана Каренина е еден од најубавите драмски трудови што сме ги виделе за овие две-три години во скопскиот Народен театар. Господин Ступица сцената ја постави вешто и тоа беше пријатна новина, што остави многу симпатичен впечаток."

Несекојдневниот приод на режијата, нејзината неконвенционалност и револуционерност, сосема

разбирливо, ги разбрануваа духовите. Меѓутоа, истото тоа го предизвика и неговата сценографија. Поради тоа Петар Митропан укажува дека Ступица поголемо внимание посветил „...на ситуациите и на ефектите од декоративно-техничка природа“, отколку на актерството, кога зборува и за Дантоновата смрт. За оваа режија Велимир Парлиќ има поинакво мислење. Тој пишува: „...Делото со режијата на г. Бојан Ступица е толкувано многу сугестивно. Г. Ступица и овојпат ги искажа оние добри карактеристики што веќе имавме можност да ги забележиме во неговата режија и инсценацијата на Ана Каренина.“

Интересна е рецензијата во „Скопски гласник“, во која се поздравува ангажманот на младите уметници подготвени за промени: „Сеедно е дали и колку модерната режија на г. Ступица ќе има успех од аспект изразен во приходи; основно е дека во скопскиот театар лебди рефлекс на оној нагон за перфекција како повод за духовни промени и прогрес... Не го криеме мислењето дека беше крајно време скаменетиот дух на лошо сфатените традиции да се замени со жив дух на напредок и обновување. Петнаесет години, со мали исклучоци, скопската сцена вегетираше во изолација од сите творечки, духовни струења, од секое барање.“ Анонимниот рецензент во „Скопски гласник“ апелира за промени по секоја цена и заклучува: „Малку кој ќе одречува дека режијата на г. Ступица дејствуваше токму како вистинско освежување со своите новини (за Скопје) и со својата смелост. Ние не велиме дека таа од почеток докрај е успешна; таа дури од почетокот до крајот не е развиена во своите главни тенденции, ама ние тврдиме дека е тоа напредок, покрај сите мани кои не беа незабележливи.“ Тој својот став го илустрира со: „Да појдеме само од архитектонското вообличување на сценскиот простор. Какво задоволство е да се осети дека тој мртов простор може да се врзе со чисти психички функции и до таа мера да се подреди на психичките изрази. Па сепак, какво непријатно чудење на публиката, навикната во поделбата на сценскиот простор да не бара друга смисла освен чисто рационална архитектонска. Сценскиот простор е расчистен од досегашната претрупаност со стотина, за сцената малку важни, предмети од практичниот живот и актерот станал суверен господар на сцената која веќе не го голта со својата празнина ниту го фрла во сенка на излишната декорација.“

За неуспехот на режијата, рецензентот го обвинува актерскиот конзерватизам: „Елементот што во целиот свет е носител на новини, во Скопје се покажа резервиран и повеќе отколку што е потребно. Наместо одушевување, скопските актери со иронија гледаа на можноста да земат учество во убавиот обид, чија вредност не може да биде намалена со неуспехот, колку со отсуството на идеализам и жар со кој се извршува. Така се случи во пиесата, со којзнае колку лица, одвај неколкумина да заслужат вистинско признание. Тоа се г-ѓа Северова како Ана, г.г.с. Јовановиќ (Стива), П. Јовановиќ (Червацки), потоа ако мошне благо пресудуваме г-ѓа М. Поповиќ (Лидија), г-ѓа Цумиќ (Мјахкаја), и најпосле, и за мошне строг суд г. Л. Јовановиќ како Соматов во сцената на трките, во една од најдинамичните и најубави сцени кои воопшто се видени на скопската сцена...“

Без оглед на сите позитивни или негативни оценки на режијата на Ступица, најважно е тоа што тој веќе во својата 22. година, подвлекувам: во 22. година од својот живот ја започна борбата за надминување на стереотипните рамки, утврдените шеми и концепти. Таа смелост да тргне по новите и дотогаш нетрасирани патишта заслужува внимание и неизмерна почит. Тој, во суштина, со овие напори се избори за место не само во историјата на драмската уметност во Македонија, туку во целокупната културна историја на Југославија. Во врска со овој авангардизам, театарскиот критичар од Скопје Јован Костовски 20 години подоцна истакнува:

„...Ступица тогаш беше примен со одушевување и восхит од публиката и од критиката, особено од напредната студентска младина. Зашто со режијата донесуваше нешто ново, интересно, продуховено, со голема уметничка сила. Тогаш, во 1932 година, беше утврдена една конвенционална, стереотипна режија... И поради тоа настапот на Бојан Ступица како режисер на необични погледи на режијата, падна како бомба во сталожената атмосфера на Скопскиот театар. Неговата режија за тогашните услови претставуваше пресврт, цела револуција...“

Анализирајќи ја ретроградно Дантоновата смрт, што беше уште „посензационална“ во поглед на техничката реализација, Јован Костовски понатаму подвлекува дека тоа е постигнато благодарение „...на духовитата употреба на практикаблот, со воспоставениот контакт меѓу сцената и гледалиштето со помош на мостови, со пренесување на дел од дејството во самото гледалиште.“

Овој обид, особено за скопските услови, бил повеќе од револуционерен. Реакцијата во средината каде што дејствувал автоматски уследила и како кон уметник и како кон човек. Ступица морал да го напушти Скопје, иако имал голем број почитувачи меѓу напредната интелигенција. Сеќавајќи се на овие денови, Ступица вели:

„...Кога тргнавме од Скопје, заедно со Сава Северова, имавме неколку стотици динари и едно печено пиле.“ Тие така шетале по Југославија и на управите на театрите им го нуделе својот „есап“, односно својата режиска (и артистичка) способност.

Сава Северова и Бојан Ступица (1941)

Во втората половина на ноември, весникот „Скопски гласник“ (бр. 233 од 19. XII 1932) пишува дека „Талентираниот режисер Бојан Ступица, како што дознавме, престанал да биде член на нашиот театар. Не ни е познато што овој млад човек толку бргу го избрка од нашата средина, на којашто можеше корисно да ѝ послужи со својот искрен идеализам и убавото знаење, ама не е тешко да се погоди. Меѓутоа, го одложуваме тоа за другпат, како и толку други работи кои чекаат да се кажат. Покрај г. Ступица, нашиот театар го напушта и госпоѓа Сава Северова, која и за толку кратко време успеа да нѐ увери дека нејзината глума, иако почетничка и со доста мани, сепак е резултат на талент и на вистинска љубов кон театарот, што не е правило за скопските актери...“

Младите уметници останале во Скопје до крајот на годината, иако за нивното заминување наголемо се говорело речиси 2-3 месеци порано.

Нова средба со веќе афирмираниот Бојан Ступица скопската публика имаше во јули 1951 година. Тогаш Југословенско драмско позориште гостуваше во градот на Вардар. Притоа, покрај другите, беше прикажана и претставата „Фуентаовехуна“ (на 10 и 11 јули) од Лопе де Вега и „Дундо Марое“ од Марин Држиќ (на 14 и 15 јули).

За жал, по повод овие претстави, печатот пишуваше за сè и сешто, а речиси ништо за артистите и за режијата, иако скопската публика ги прими двете претстави како откритие и иако тие беа антологиски вреднувани во југословенската јавност. Критиката го рече следново:

„...Режисерот Бојан Ступица, благодарение на своите големи уметнички можности, на творечката фантазија и непресушната инвенција, според општата оценка на критиката, со Фуентаовехуна даде уште една голема и интересна претстава.“

„...Дундо Марое во адаптација на Мирко Фотез на сцената на Југословенско драмско позориште го постави режисерот Бојан Ступица. “

Несомнено дека ваквиот блед одзив за овие претстави беше одраз на одредени услови што тогаш владееја во македонските театри.

За време на ова гостување, Бојан Ступица високо ја оцени скопската публика. Во врска со тоа тој даде изјава со следнава содржина:

„...Кога зборувам за тогашната скопска театарска публика, тогаш мислам првенствено на онаа публика од галеријата, на скопските студенти и други младинци и работници, на оние кои знаат да аплаудираат, но кои исто така знаат и да исвиркаат. Тогаш во театарот и во градот првпат се сретнав со македонскиот човек и сметам дека го запознав и го засакав. Го засакав толку што сега можам да речам: да не се родев како Словенец, би сакал да се родам како Македонец.“

Длабоко верувам дека оваа изјава не е искажана од куртоазни побуди туку како искрено чувство и признание за градот и нејзината публика, за охрабрувањето што му го дадоа на почетокот од кариерата. Вистинскиот уметник и хуманист, неуморниот борец за нови прогресивни идеи, пионерот кој ги заора длабоките бразди кон современото театарско творештво, тоа никогаш не го заборава. Впрочем, Бојан Ступица секогаш се интересирал за просперитетот на македонската драмска уметност, па и наспроти својата презафатеност најде време да помогне, покрај другото, новата зграда на Театарот на народностите во Скопје да биде што подобро проектирана. За сето она што го направи за македонската театарска уметност длабоката благодарност би била недоволна, ако не биде поврзана со обврската неговото дело и натаму да го истражуваме и да го осветлуваме.

Ристо Стефановски

Прочитано во 1980 година,на Симпозиумот одржан во „Југословенско драмско позориште“ по повод 10-годишнината од смртта на Бојан Ступица

Наум Пановски
Вашингтон ДЦ, САД

Неуморниот патник Далибор Форетиќ

Она рано утро, кога луцидното театарско перо, Далибор Форетиќ, мирно, речиси нечујно замина од нас во својата 58. година од животот, не само како да заврши неговата бескрајно долга театарска одисеја низ балканските и светските театарски пејзажи, туку како да замина и еден од најголемите вљубеници во театарот на просторите на поранешната заедничка држава, Југославија. Далибор Форетиќ, тоа проникливо, мудро, храбро, чесно, видовито перо беше театарски критичар, колумнист и коментатор, селектор и уметнички раководител на повеќе театарски фестивали, писател на книги за театарот од светски маштап, беше хомо театралис пар екселанс. Далибор Форетиќ беше институција. Форетиќ, како што многумина во Македонија го знаеја и го викаа, тој „lunatic, lover, and poet", тој вљубеник во театрските сништа и во магијата што плени, го сакаше театарот без граница и преку секоја граница. За него театарот беше простор без граници, ширно поле за другарување и испреплетување, пејзаж од кој се исткаени сништата. За него, театарот беше место на кое се искачува хуманото, простор на кој се сонува за поубава иднина, пејзаж на кој се сликаат перспективи за поубав живот заедно. Таму во тој простор Форетиќ трагаше по можности во кои театарот ќе се отвори кон човекот, каде што ќе се градат мостови меѓу луѓето, каде што ќе се отвора душата и ќе се слуша дамарот на срцето. Во својата долга театарска одисеја, на својот неизмерно долг пат Форетиќ патуваше неуморно секаде каде што се случуваше театарот, и низ малите нешта, истрајно ја бараше тајната на убавото и доброто, без разлика дали таа тајна ќе се појави во некој велеград, метропола, или во некое зафрлено, опустено мало место. За Форетиќ во потрагата по таа тајна, по тој сон, квалитетот беше нишка водителка, беше мерка на неговите трагања. Форетиќ беше секогаш таму каде што се случуваше добар театар. На сите тие бескрајни патешествија кај нас и по светот Далибор Форетиќ секогаш преземаше ризик да биде поинаков, да биде друг, секогаш го откриваше новото и непознатото, го бранеше доброто, вредното, и убавото, секогаш ги одбираше патиштата по кои ретко кој одел пред тоа, патишта кои ќе го одведат таму каде што ќе може да го открие вистинскиот театар, без разлика од која или каква средина доаѓа тој. За него не постоеше разлика меѓу луѓето во театарот или пак меѓу средините од каде доаѓа тој театар. Ги сакаше сите подеднакво: и аматерите, и професионалците, и нашите, и вашите, и нивните, и туѓите, и другите. Ги сакаше луѓето. За него секаде каде што постоеше нешто вредно, нешто што е поинкаво, беше место на нова средба, место за ново искуство, за зближување, за преплетување на разликите.

На тие свои постојани патувања од Мулхајм до Ричмонд, од Сараево до Дубровник, од Белград до Латинска Америка, од Горица до Кина, Далибор Форетиќ често доаѓаше и во Охрид, во Скопје, во Штип, во Битола. Не само затоа што го сакаше и го ценеше богатството што го нудеше македонскиот театар, туку уште повеќе затоа што ја сакаше Македонија и луѓето во неа како свои. Токму таа љубов кон вжарените македонски пејзажи во есен, кон македонскиот сетен звук и буен сензибилитет, кон она парче југ за кое тагуваше Миладинов, го правеше Форетиќ и неименуван но постојан амбасадор на македонскиот театар и култура. На своите патувања и низ своите бројни написи објавени на повеќе јазици низ светот, Форетиќ остави незибришливи траги и бескрајно вредни сведоштва за моќта и богатството на македонскиот театар и неговите имагинативни творци. Неговите неспоредливи, луцидни анализи на комплексните и повеќеслојни текстови на Стефановски, Димитров, Плевнеш, Чинго, Богдановски, Белур, Дуковски, неговите прекрасни критики за имагинативните режии на Унковски, Милчин, Георгиевски, Ставрев, Поповски, а особено автентичните сведоштва во написите за моќното македонско глумиште (од Мето Јовановски и Ненад Стојановски до Владо Светиев, Никола Ристановски, Бајруш Мјаку и Салко Билал, од Милица Стојанова и Нада Гешоска до Снешка Стамеска и Мими Таневска) говорат за обемно и ретко богато театарско наследство, за една ретка љубов и посветеност на Македонија. И уште повеќе, тоа огромно сведоштво за растот и значењето на македонскиот театар кое ќе остане не само импресивна инспирација за идните поколенија театарски поклоници во Македонија, ќе биде истовремено и неизбришлива трага„„пален знак", за дел од животот на Форетиќ што тој го вградил во македонската култура и во нејзиното препознавање во светот.

Форетиќ: неименуван амбасадор на македонскиот театар и култура

За Форетиќ театарот не беше обична професија со која тој се занимава и од која живее. Тоа беше негов живот за кој вреди да се живее. За него, за театарот, но и за животот, Форетиќ пишуваше страсно, бескомпрмисно, луцидно, чесно, но и го живееше животот страсно и полно до крај, до последниот здив. Форетиќ беше хроничар и аналитичар на едно време, но истовремено и негов остар критичар и активен креатор. Неговото перо сугерираше стилови, поетики, и естетики, меѓутоа поставуваше и прашања, бараше одговори, но не само во театарот туку и надвор од него. Пишуваше смело, ја бараше вистината и пишуваше за неа, се судираше со сништата на злото и го прокажуваше. Пишуваше за добротата човекова, за убавината на животот, но и за времињата мрачни и премрежјата низ кои минуваме и во кои живееме. Тој џин со нежно срце, таа добра душа што не знаеше да мрази ни кога омразата беше на цена, сонуваше за театар кој ќе ги отвори вратите на слободата, за пејзаж со човечко лице, за понаков очовечен, хуман свет. Замина од нас во самите зори, во својот сон. Збогум, драг мој.

Снежана Филиповска

Балетското творештво на Нина Кирсанова

Балетското творештво на руската балерина Нина Кирсанова се граничи со врвните дострели што еден балетски уметник може да ги достигне. Таа е светска примабалерина, кореограф, педагог, раководител на многу балетски трупи во театрите ширум светот. Преку својата игра и работа ја рашири балетската уметност и во оние земји на светот каде што дотогаш не постоела. Кирсанова беше личност со огромна творечка енергија и со неисцрпен работен елан кој ги преминува границите на уметничкото творење и се претвора во неисцрпен животен елан кон сознавањето.

Кирсанова поседуваше извонредно балетско образование, но нејзината личност ја карактеризираше и висок степен на општо образование. Покрај мајчиниот руски јазик, зборуваше неколку светски јазици: француски, англиски, италијански, шпански, полски, српски. Последните децении од својот долг живот (1898-1989) им ги посвети на уште една професија – археологијата. Таа имаше посебен афинитет спрема старите култури: ги изучуваше старогрчкиот, латинскиот и староеврејскиот јазик, а знаеше да ги чита и да ги толкува и хиероглифите. На белградскиот Филозофски факултет дипломира на студиите по археологија во 66. година од својот живот, а потоа и магистрира со темата „Музиката и инструментите на древниот Египет“..Ја почна и докторската теза на тема „Игрите на античкиот Медитеран“, но не успеа да ја заврши поради годините.

Сигурно нема да згрешиме ако кажеме дека таа е најголемиот балетски деец кој работи и твори во почетниот период на развојот на македонскиот балет. По изминатите над сто години од нејзиното раѓање, нејзината значајна доајенска дејност во Македонскиот народен театар заслужува посебно вреднување.

Интересно е да се каже дека Кирсанова првпат дошла во Македонија во времето кога таа била во состав на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците. На овие простори својата мисионерска улога како балерина ја започнала во далечната 1935 година, кога гостувала во Скопје со група истакнати театарски уметници од Белград. Концертен настап, заедно со својот партнер Жуковски, имала и во 1939 година во тогашниот Народен театар „Крал Александар Први“. По ослободувањето, настапила во 1950 година во улогата на Зарема во претставата „Бахчисарајска фонтана“, но овојпат во Македонскиот народен театар.

На сцената на Македонскиот народен театар, по покана од директорот на Операта Тодор Скаловски, во својство на кореограф-педагог континуирано работи од почетокот на педесеттите години на дваесеттиот век (1953-1960), во пократки или подолги периоди, секогаш постигнувајќи врвни резултати.

Извонредна личност, со неуништлив вулкански темперамент и огромен творечки потенцијал, во најчувствителните моменти од развојот на нашиот балет, кога се поставувала цврстата основа за натамошниот развиток, несебично му го дарувала своето знаење на младиот балетски колектив и била вистински божји подарок за македонскиот театар и култура. Нејзината работа во нашата средина претставува пресвртница во однос на висо-

Нина Кирсанова

киот степен на професионална образованост и пренесување на најдобрите традиции на руската балетска уметност. Визијата за создавање високопрофесионален ансамбл кој ќе ги надмине најголемите предизвици во освојувањето на класичниот репертоар таа успева да ја реализира со својот уметнички феномен и голема психофизичка енергија заедно со младиот балетскиот ансамбл при Македонскиот народен театар.

Дошла како зрел балетски уметник, со животна мудрост стекната во долгогодишната играчка практика. Токму една таква личност, со цврста волја и високи уметнички амбиции, била најпогодна во периодот по почетниот еуфоричен ентузијазам. Со своето огромно педагошко и кореографско знаење, несебично дарувајќи ги плодовите на своето богато балетско искуство, Кирсанова создала солидна основа за натамошниот правилен развој на македонскиот балет.

Интензитетот на работа во тој период од нејзиниот живот бил огромен на полето на балетската педагогија и кореографија. Во период пократок од десет години, на сцената на Македонскиот народен театар со нејзина помош се реализирани следниве претстави: „Копелија“ од Лео Делиб (1954), „Заспаната убавица“ од Петар Илич Чајковски (1955), „Жизела“ од Адолф Адам и „Штраусијада“ по музика на Јохан, Јозеф и Едвард Штраус, и двата балета во (1956), „Силфиди“ од Фредерик Шопен (1957), „Фантастичен дуќан“ од Џоакино Росини во оркестрација на Оторино Респиги, и „Човек и коб“ по петтата симфонија на П. Чајковски и двата балета премиерно изведени во 1960 година. Покрај тоа, има поставено и балети во оперските претстави на репертоарот на Македонскиот театар, и тоа во операта „Никола Шубиќ – Зрински“ од Иван Зајц (1952), во „Лучија од Ламермур“ на Гаетано Доницети (1956), во операта „Самсон и Далила“ од Ками Сен-Санс (1957) и во „Ѓаконда“ од Амилкаро Понкиели (1959). И покрај големата зафатеност (истовремено била ангажирана во Балетското училиште во Белград), широкоградо ја прифатила работата во нашиот театар, со цел да помогне таму каде што била потребна. Овој интензитет на работа е зачудувачки и не е достигнат во понатамошниот период, што зборува за извонредниот уметнички потенцијал на Кирсанова.

Таа искрено била поврзана со скопскиот балет од нејзините први контакти до крајот на својот живот, секогаш интересирајќи се и будно следејќи ги настаните во Македонскиот народен театар. За својата работа во почетниот период на нашата сцена, таа вели: „Мојата работа во Скопје беше периодична. Ќе дојдев на месец или два, ќе работев со балерините, ќе поставев некој балет и пак се враќав во Белград. По месец или два, ете ме пак во Скопје... Годините поминати во Скопје ми останаа во неизбришливо сеќавање. Мислам дека и јас им останав во пријатни спомени, бидејќи и денес кога доаѓаат во Белград задолжително ме посетуваат. Гледам дека сум им значела и повеќе отколку што значи кореограф и балетски педагог“.[1]

Пред да дадеме поцелосен приказ на нејзината кореографска и педагошка работа, со посебно задржување на улогата што ја одигра во развојот на македонскиот балет, големината на личноста на Кирсанова како уметнички феномен заслужува посеопфатен опис на нејзиниот животен пат. Преку излагањето на творечкиот пат се осознава нејзината големина, но и честа во редовите на Македонскиот народен театар да работи и да твори една извонредна светска личност.

Во монографијата за Нина Кирсанова од м-р Ксенија Шукулевиќ-Марковиќ, инаку врвен театролог од Белград која во Санкт-Петерсбург ги истражува архивските документи за руските балетски уметници што доаѓаат и работат во Југославија по Октомвриската револуција, читаме: „Нина Кирсанова е родена на 21 јули 1898 година во Москва од татко Василиј Ванер и мајка Зинаида, родена Симис. Името Кирсанова го зема за свое уметничко име. Нејзиниот татко е германски, витенбершки поданик (крстеното име му било Вилхелм), од евангелистичка вероисповед, а мајката Зинаида била од православна вероисповед, лекар по професија. Нина е крстена на 20 август истата година во московската Николаевска црква покрај Бородинската капија...“[2]

Во блиската фамилија на Кирсанова, и по мајка и по татко, имало повеќе уметници. Од најраното детство таа имала можност да се запознае со театарскиот живот во Москва, гледајќи ги балетските претстави во Бољшој театар. Дедо ѝ од таткова страна, Вилхелм Ванер, бил прв карактерен играч во овој прочуен театар, но нејзините родители не биле многу заинтересирани нивната ќерка да биде балерина. Токму поради тоа таа била редовна ученичка во московската гимназија „Св. Петар и Павле“, во која матурирала во 1916 година, но истовремено била запишана и во приватната балетска школа на Лидија Ричардовна Нелидова. Љубовта кон балетската уметност кај Кирсанова била толку голема што таа школувањето го продолжила на Московското театарско училиште, во кое учела две години (1916-1918), кај педагогот Вера Илична Мосолова. Продолжила на вишиот студиски отсек при училиштето кое од 1918 година, по избувнувањето на Октомвриската револуција, било пренесено во надлежност на Бољшој театар. Играла во студиото за млади балетски играчи, во кое главен кореограф бил Лаврентиј Лаврентиевич Новиков. Во мемоарскиот звучен запис од 19 мај 1970 година, кој се чува во Музејот за театарска уметност на Србија во Белград, Кирсанова изјавува дека вишиот студиски

[1] Македонски народен театар 1945-1985, Драма, Опера, Балет – Скопје, стр. 47-48.

[2] Ксенија Шукулевиќ–Марковиќ, Нина Кирсанова, Београд, 1999, стр. 11.

Јохан, Јозеф, Едвард Штраус: Штраусијада, К. Кирсанова, Скопје (1956)

отсек го завршила во 1919 година кај педагогот Александар Горски.[3]

Од горенаведениве податоци, слободно може да се оцени дека балетското образование кое Кирсанова го стекнала во Москва било цврстата основа на која е надоградена нејзината светска играчка, педагошка и кореографска кариера.

Покрај раководењето со белградскиот балет, Кирсанова го потврдила и својот играчки талент, толкувајќи водечки улоги во репертоарот, но на публиката во тој период првпат ѝ се претставила и како кореограф и режисер. Од поставените балети, за нас од посебен интерес се нејзините кореографии на „Охридска легенда“ и на балетот „Човек и коб“, што во 1960 година го поставила на сцената на Македонскиот народен театар.

„Охридска легенда“ е еден од најубавите југословенски балети. Кирсанова се јавува како прв кореограф на овој најизведуван национален балет на просторите на Југославија.

Идејата за создавање на „Охридска легенда“ потекнува од далечната 1924 година од Александар Фортунато, директор на белградскиот балет и партнер на Кирсанова за време на првиот ангажман на сцената на Народно позориште во Белград. На патувањата по Јужна Србија (тогаш Македонија немала своја самостојност и во рамките на Југославија била дел од Јужна Србија), Фортунато се запознал со народната легенда која ја обработил во балетско либрето и му ја предложил на композиторот Стеван Христиќ. Тој се зафатил со компонирање на балетот замислен во четири чина. Христиќ на своето животното дело работел цели две децении, целосно завршувајќи го во 1947 година. Првата верзија е во еден чин, поставена од Кирсанова и изведена во 1933 година. Интересот за трансформирање на богатото фолклорно наследство на сцената бил голем. Носени од идејата за создавање „југословенски национален стил на игра“ на балетската сцена, многу балетски дејци го проучувале народното танцово богатство. За тоа зборува и долгогодишниот соработник и партнер на Кирсанова Анатолиј Жуковски, кој со години ги проучувал народните игри, пред сè од јужниот дел. Во „Театарски гласник“ тој за македонскиот играорен фолклор на белградската балетска сцена нагласува: „Уште во 1934 година, шефот на Балетот Нина Кирсанова го даде првиот чин на Христиќиевата „Охридска легенда“, со музика интуитивно базирана врз ритамот на македонските игри. Притоа, Кирсанова оствари талентирана режија. Јас ѝ помагав на кореографското решавање на проблемите на играта, имајќи ги зад себе годините на проучувањето на нашиот фолклор. Сепак, тоа беше само прв обид чиешто значење не треба да се предимензионира“.[4]

Премиерата на балетот се одржала на 5 април 1933 година, на прославата на 25-годишнината од уметничката дејност на композиторот Стеван Христиќ. И покрај тоа што балетот не бил целосно напишан, побудил голем интерес во театарските кругови и кај критиката. Одеците за како што се истакнува во написите за „првото српско балетско дело“ биле големи и позитивни. Самиот автор на музиката за кореографијата на Кирсанова во весникот „Позориште“ истакнува дека тоа е „музички и кореографски првпат изнесување на стилот на нашиот југ на сцената. Г-ѓа Кирсанова ги студирала ка-

[3] Ксенија Шукулевић–Марковић, Нина Кирсанова, Београд, 1999, стр. 11.

[4] „Театарски гласник“ бр. 33, година XIII, мај 1989, Скопје, стр. 17.

рактеристиките на игрите на Јужна Србија на автентичен извор од жителите од Јужна Србија. Од овие студии изнесени се карактеристични чекори и движења кои се адаптирани на мојата музика, која исто така е стилизирана на музичките карактеристики од нашиот југ".[5]

И во другите критики позитивно се оценува обидот во кореографијата да се стилизираат „словенските јужносрбијански игри". Особен успех имало орото од „Охридска легенда", кое во исполнување на Кирсанова и Жуковски се изведувало на многубројните концерти.

Во вториот балет „Човек и коб", премиерно изведен во 1934 година, на музика на Петтата симфонија на Чајковски, кореографот Кирсанова ги искажала своите уметнички афинитети, поставувајќи го делото по кореографија на Леонид Мјасин, во кое се синтетизирани класичниот и модерниот стил на игра.

Во тој период од својот живот, полна со енергија и неисцрпно знаење, Кирсанова работела во Македонскиот народен театар. На нашата сцена поставила врвни балетски дела од класичното наследство, го подигнала нивото на балетскиот ансамбл на југословенски рамки, а најважно од сè бил патоказот и примерот на професионален деец кон кој треба да се стреми балетската уметност во Македонија.

Почнувајќи од 1954 година со поставувањето на Делибовиот балет „Копелија", до 1960 година поставила седум балети на сцената на Македонскиот народен театар, со што станала најплоден кореограф. Истовремено работејќи и како педагог, го подигнала професионалното ниво на исполнителите, со еден збор ги поставила правилата на здравите балетски традиции по кои треба да оди нашиот балет.

Пред да почнеме со разгледувањето на континуираното присуство на Кирсанова на сцената на Македонскиот народен театар, треба да го спомнеме нејзиното присуство на нашите простори и како концертен балетски изведувач. Таа првпат дошла во Скопје за да одржи концерт во рамките на Кралството Југославија на 14 мај 1935 година заедно со група белградски уметници, меѓу кои биле нејзиниот маж Борис Попов, Елена Садовен, Анатолиј Жуковски, Аница Прелиќ и други[6].

Вторпат, заедно со Анатолиј Жуковски, одржала солистички концерт на 21 декември 1939 година. Во „Театарски лист", непознат автор на текстот под наслов „Една многу интересна балетска вечер" ја претставува Кирсанова како балерина „која спаѓа во редот на оние генерации големи руски балерини". Карактеризирајќи ја нејзината игра, тој вели: „...таа умееше во старите добри традиции на класичниот балет да ја внесе онаа ритмичка нота на современите балетски стремежи"[7]. На овој концерт првпат пред скопската публика биле изведени дела од балетскиот репертоар кои со своите уметнички вредности не заостанувале зад европскиот балетски концертен репертоар. Кирсанова самата извела три солистички точки: Chant d' Automne (Octobre) од Чајковски, Danse Hindue од Рожицки и Oberée од Тансман; заедно со Жуковски настапила во Rêve d'amour од Лист, во неколку точки од Дриговата „Арлекинада": Серенада, адаџо, две варијации и финале, потоа во Штраусовиот Au mal, во анданте од Петтата симфонија на Чајковски, во Maxicana на Касрто – Падилја, во „Болеро" од Равел и други нумери.[8] Секако, тоа било едно од ретките гостувања од овој вид во нашиот театар, со што на балканските простори се отворил пат за навлегување на европската балетска уметност. Првите обиди се поврзани со името на Кирсанова.

Третпат Кирсанова гостувала во Скопје во 1952 година во Македонскиот народен театар, во концертот насловен како „Вечер на шпански игри и музика". Концертот бил по повод 35-годишнината од уметничката дејност на Кирсанова.Таа во својата балетска кариера со посебен афинитет се однесувала кон шпанските игри, па токму затоа овие игри ги одбрала и за својата прослава.

Континуираната дејност како педагог-репетитор и кореограф во Македонскиот народен театар, Кирсанова ја почнала со балетот „Копелија". Карактеристично за напомнување е дека со истиот балет таа првпат се претставила како балерина на југословенските простори, првин во Загреб, а потоа и во Белград. Во Скопје, многу години подоцна, се претставила со истиот балет, но во улога на кореограф. Премиерата на балетот „Копелија" од Лео Делиб, во кореографија на Нина Кирсанова, под диригентство на Трајко Прокопиев, сценографија на Василие Поповиќ–Цицо, костимографи Мира Глишиќ и Ана Петрова, била на 25 февруари 1954 година. Со поставувањето на оваа кореографија, која не излегувала од рамките на традиционалното поставување на ова балетско дело, почнало освојувањето на класиката во скопскиот балет. Македонската публика и критика ваквиот потег, со нови насоки во репертоарната политика, го поздравиле со доза на очекуван оптимизам, што набрзо и се потврдило.

Во статијата на потпишаниот автор со иницијалите Н.Н., под наслов „Балет 'Копелија', Симфонија на линии и бои", најдобро е искажана надежта за проникнување на нешто ново во нашиот балет преку зборовите: „Можеби е претенциозно, можеби е сè уште недостижно за нашата балетска младост – сеедно, ако избраниот наслов не е резултат, тогаш е неоспорна манифестација на стремежите кои нашиот балетски ансамбл се обидел да ги реализира со постановката на Делибовата 'Копелија'". Во истата статија не изостануваат пофалбите за

[5] К. Шукулевиќ–Марковиќ, „Нина Кирсанова", Београд 1999, стр. 47.

[6] Преглед на сезоната 1934-35. Народен театар „Крал Александар Први", Скопје 1935, стр. 11.

[7] „Театарски лист", Скопје, 1/1939.

[8] Лист од концертот, оставина, МПУС.

главните протагонисти, а за ансамблот се вели: „Гонет од внушителната ритмичка снага на музиката, и под искусното раководство на Кирсанова во мазурките, полките и чардашите, во играта на автоматите – целиот ансамбл беше едно спонтано единствено тело“. Секако, за целокупниот успех на претставата најзаслужна била кореографот и режисер Нина Кирсанова: „...шаренилото на боите, разновидниот архитектонски распоред на линиите беа декоративна подлога на живиот ритмички пулс на игрите“.[9]

И во рецензијата во списанието „Разгледи“ преку нововиденото на скопската сцена се разоткриваат способностите на Кирсанова. Во неа се вели: „За првпат гледаме очит стремеж, што на моменти и не е само стремеж, да се избегне буквалното, макар и технички префинето повторување на кореографските нацрти, за првпат гледаме напори да се прикаже иманентна вистина на ликот, да се дочара атмосферата на музиката, емотивното и мисловното учество во секој такт, во секое движење“.[10] Исто така во неа се потенцираат успесите на исполнителите, а како најубав кореографски момент се одделува „Љубовното адаџо“ во кое „суптилност, смиреност и човечка топлина бликаат од целата сцена“.

Во главните улоги во овој балет настапиле: Магдалена Јанева и Елица Поповска како (Сванилда), Јован Пашти (Франц), Жика Сувачаревиќ (Копелиус).

Сеќавањата за овој балет, со многу љубов и топлина во разговорот со авторот на оваа статија, ни ги искажа првата исполнителка на главната улога, првенката Магдалена Јанева.

„За подготовките на балетот „Копелија“ сеќавањата ми се многу јасни и свежи, а воопшто и сеќавањата за Кирсанова. Вистината е во тоа што таа на целата наша генерација знаеше да ѝ ја пренесе својата огромна енергија и знаење и на најдобар начин да нѐ запознае со балетската професија. За шест години успеа да нѐ донесе до максимална техника со која можевме слободно да настапуваме и на другите сцени во Југославија. Јас, по покана на кореографот Димитрие Парлиќ и диригентот Оскар Данон, бев поканета во белградскиот балет и таму ја продолжив својата балетска кариера, токму со техниката и знаењето стекнато од Кирсанова, кое не заостануваше зад балерините од поголемите театри. Таа мене ми ја даде животната енергија која сè уште ја чувствувам. Таа е моја втора мајка. Мислам, со мене ќе се сложат и останатите дека Кирсанова е мајка на сите балерини и на балетската уметност во Југославија. Не знам дали негуваше посебни симпатии спрема мене, но кога беше расположена ме викаше Јања. Нејзината цврстина и уверливост влијаеја на целата средина. Се случи така што бев в болница и требаше да се оперирам од слепо црево. Таа ме посети и првите нејзини зборови беа: „Тоа не е ништо, сите имаме слепо црево. Клин со клин се избива“. Тоа беше доволно да ме извлече од болницата. Така започнаа моите проби за „Копелија“ и благодарение на неа никогаш не се оперирав од слепо црево.

Кирсанова и Жуковски во „Охридска легенда“ (1933)

Како што велат психолозите, сè потекнува од детството, па така и влијанието на Кирсанова беше демонско во позитивна смисла. До ден-денес тоа го чувствувам и се стремам на своите деца да им ги пренесам пораките за балетската уметност што таа ни ги завешта.

Таа на специфичен начин се бореше за прашањата и за сите нерешени проблеми во балетската уметност. Добро се сеќавам, бевме седма година во балетското училиште кога се водеа разговори, на југословенско ниво, за добивање бенифициран стаж кај балетските уметници. Кирсанова успеа во салата да ги донесе одговорните луѓе од Министерството, на кои на најдемонстративен начин им ја покажа тежината на нашата уметност и правата што треба да се добијат. Обично на нејзините часови сите моравме да го дадеме максимумот, но овојпат таа просто нѐ мачеше многу повеќе од другите часови. Сакаше нагледно на луѓето отстрана да им докаже дека бенифицираниот стаж е неопходен. Вртевме fouetté (технички

[9] (Н.М.) 1954 XI, бр. 2886, 28 февруари, стр. 7.

[10] Владо Андонов, „Копелија“ на скопската сцена, „Разгледи“, 14.3. 1954.

сложно движење на една нога). Мене, од старите и неудобни патики, ми потече крв од прстите. Затоа се скрив зад еден поголем тапан што се наоѓаше во салата. Одеднаш го слушнав гласот на Кирсанова: „Јања, дојди тука и соблечи ја патиката. Подигни ја ногата на масата.“ Целта ѝ беше да ги покаже моите раскрвавени прсти пред делегацијата. Но, тоа за мене не беше крајот. „А сега облечи ги патиките и повторно сврти уште 32 фоетеа“. Ете таква беше Кирсанова, конкретна, едноставна во своите барања, без филозофирање, со еден збор генијална“.

Претставата „Копелија“ ги насочува и им дава нов размав на театарските размислувања. Управата размислувала за нов класичен балет во идната сезона. Во разговорот на тема „Општествено управување, репертоар, кадри во МНТ“, управникот на театарот Перо Коробар за весникот „Нова Македонија“ истакнува: „Балетот идната сезона ќе ја постави „Маѓепсана убавица“ од Чајковски... Карактеристично за нашиот балет, и што придонесе побргу да се оформи како уметничко тело, е непосредното настапување на неговите членови на сцена и нивното посетување на училиштето, што овозможува наученото да се пренесе и зацврсти. Особена помош на балетот му даде Нина Кирсанова, која секоја година доаѓа кај нас. В година пак ќе ја поканиме“.[11]

И во освртот на Тихомир Титизов „Балетот во минатата и новата сезона“ се анализираат постигнатите резултати. „Пред сѐ тоа беше сезона на сериозни настојувања за збогатување и проширување на балетскиот репертоар... Веднаш можеме да констатираме, оти тоа беше сезона на виден напредок, како во репертоарот, така и во кореографски поглед... Балетот има перспективи, веќе сега е способен за совладување и остварување на уште потешки претстави“.[12]

Иако оформен пред само неколку години, балетот при Македонскиот народен театар презел смел чекор со поставувањето на балетот „Заспаната убавица“ на Чајковски. Овој балет, кој е еден од најимпресивните остварувања во светската балетска литература, бара голем исполнителски состав и високо професионално ниво како на играчите така и на целиот театарско-сценски персонал. Очекувањата од новата премиера биле необично големи. Дирекцијата презела мерки за пополнување на балетскиот ансамбл, а во тоа голема помош дала и самата Кирсанова.

Шефот на балетот, Александар Доброхотов, за весникот „Нова Македонија“ изјавува: „Во оваа сезона имаме ангажирано 11 нови членови: осум мажи и три жени. Во прво време беше потешко. Но сега нашиот балет е еден од најдобрите во Југославија и квантитетно и квалитетно. Сега сме во состојба да поставуваме севозможни европски балети.“ Во истата статија што е под наслов „Меѓу луѓето што живеат туѓи животи“, авторот заклучува: „Горе во салата Нина Кирсанова ги раководи вежбите со старите и новите членови.Од сета нејзина фигура избива еден нескротлив темперамент. Човек не може да се оттргне од впечатокот дека целиот колектив е опфатен со силна љубов спрема својот позив“.[13]

Огромниот интерес и очекувањата на публиката биле логична последица од големината на прифатениот проект. Затоа и печатот во претпремиерното најавување на балетот „Заспаната убавица“ одделувал поголем простор.

„По Делибовата „Копелија“, која нашата публика и печат ја пречекаа главно добро, со премиерата на „Заспаната убавица“ нашиот балетски ансамбл прави уште еден нов обид да ја премине фазата на извесно парцијално интерпретирање на поодделните помали балетски секвенции, кои досега претежно го пополнуваа неговиот репертоар, а со тоа и посигурно да зачекори во богатството на балетската класика“.[14]

Во статијата „Пред балетската премиера „Заспаната убавица“ во која се разговара со кореографот и режисер Нина Кирсанова, доаѓаме до драгоцената, една од ретко напишани изјави за нашиот балет од оваа голема балерина: „Младите скопски балетски сили со кои сум во тесен контакт речиси повеќе од четири години, покажуваат извонредно голем напредок. Младите што ѝ се оддале на оваа уметност располагаат со голем талент, темпераментност, желба за сериозна работа, музикалност и голема истрајност во работата. Се надевам дека по премиерата на „Заспаната убавица“, Скопскиот балет ќе застане на исто рамниште во поглед на висината на уметничката креација, со останатите наши балети“.[15]

Премиерата на балетот на Петар Илич Чајковски „Заспаната убавица“ на сцената на Македонскиот народен театар била на 29.1.1955 година. Кореограф и режисер на претставата била Нина Кирсанова, сценографијата на Василие Поповиќ–Цицо, костимите на Мира Глишиќ како гостин од Белград, а диригентската палка била водена од диригентот Трајко Прокопиев. Во главните улоги настапиле: Натка Пенушлиска ((Принцеза Аврора), Јован Пашти (Принц Дезире), Јанка Атанасова (Вила Јоргован), Драгица Врца (Вила Карабос), Магдалена Јанева (Принцеза Флорина) и Чедомир Драгичевиќ (Плава птица).

Со поставувањето на балетот „Заспаната убавица“ почнала фазата во развојот на македонскиот балет, кога на својата сцена можел да ги креира најголемите и најсложни балетски дела од класичната балетска литература. Затоа и во критиките преовладувало мислењето за овој значаен напредок во балетската уметност.

---

[11] Д. Г., Разговори на тема, (Н.М.) 1954, X, бр. 3005, 18 јули, стр. 5.
[12] Тихомир Титизов, (Н.М.) 1954, бр. 3045, 3 септември, стр. 5.
[13] А.Е. (Н.М.), 1954, X, бр. 3057, 17 септември, стр. 5.
[14] Премиера, „Заспаната убавица“ на скопската сцена, (Н.М.), XI, бр. 3170, 29.1.1955, стр. 3.
[15] (Н.М.), XI, 1955, бр. 3169, 28 јануари, стр. 4.

Одилија, Лебедово езеро, Кирсанова к.г. (1939)

Во освртот на Иван Шулентиќ јасно се забележува стадиумот на развојот кога уметничкиот колектив можел да се претстави како еден сосем сериозен ансамбл. Тој заклучува дека „со ваквата работа ансамблот може да го зема местото веднаш зад Белградскиот." За кореографијата на Кирсанова се вели: „Благодарение на многу солидната, темелна и испробана кореографија на Нина Кирсанова, интерпретацијата на балетот преку низата солисти имаше доволно уметнички карактер. Виден е фактот дека Кирсанова од материјалот со кој располагаше го постигна моментниот возможен максимум кој логично доведе до успешно поставување на „Заспаната убавица" на сцената на МНТ. Ансамблот во целост располага со знаење што задоволува".[16]

Иво освртот во списанието „Разгледи" се потврдува истата оценка, дека „да се постави овој масовен и изразито класичен балет потребен е еден суптилен уметнички континуитет, а тоа ретко кога можело да се забележи во досегашните поставувања на скопскиот балет". Авторот, Тихомир Титизов, високо ги оценува и достигнувањата на солистите, а „со оваа претстава таа (кореографот Нина Кирсанова) ни покажа дека нашиот ансамбл дораснал за вака сериозни потфати. Воопшто, целата оваа претстава е лирски интонирана и во таа лирска интонација е целата нејзина дражѐст".[17]

За работата на Кирсанова во овој период свои спомени ни евоцира и нејзиниот ученик, првенецот на македонскиот балет Јован Пашти. Тој е толкувач не само на главната улога, принцот Дезире, во балетот „Заспаната убавица" туку и на сите први улоги во балетите што таа ги има поставено на сцената на Македонскиот народен театар.

„Тоа беше време кога многу се работеше и се создаваше академскиот балет во Македонија", го започна разговорот Пашти. Бев млад ансамблов играч во белградскиот балет кога шефот на балетот во Скопје, Александар Доброхотов, ми понуди работа во Македонскиот народен театар. Како перспективен иден солист, се двоумев дали да ја прифатам работата. Всушност, не можев да замислам да дојдам во Скопје без Кирсанова. Првиот разговор и консултација, по предлогот, беа токму со неа. Моите размислувања одеа во правец дека ако одам за Скопје, и Кирсанова би сакал да доаѓа и да работи таму. Од разговорот увидов дека таа многу добро го познаваше скопскиот балет отпорано, и дека дошла до констатација дека во Македонија има фундамент од кој може да се создаде високопрофесионален балетски кадар. Свесна за многу тешката работа што ја очекува, таа сепак водена од желбата да се помогне таму каде е потребно, реши да доаѓа во Скопје. Во разговорот уште ми рече дека ќе биде многу зафатена како педагог во училиштето и кореограф во театарот, па затоа ѝ е потребен соработник кој ќе ѝ помага. Така и се случи. Дојдов во скопскиот балет, со кој Кирсанова тесно соработуваше.

Феноменот на Кирсанова се состоеше во тоа што таа на балканските простори, оттргнати од европската балетска култура, за многу краток временски период создаде уметност во чија основа се заложени манирите на високото цивилизирано граѓанско ниво во земјите на Европа. Тоа не беше ни најмалку лесна задача на овие простори. Затоа би сакал да ја потенцирам оваа заслужена благодарност кон Кирсанова за нејзината ограмна работа. Се работеше и дење и ноќе. Покрај играњето, јас помагав во дуетните поддршки. Балерините и балетските играчи беа дисциплинирани, послушни, одговорни. Сите тројца – Кирсанова, Доброхотов и јас – бевме изненадени од нивната трудољубивост. Тоа беше работа со полно солзи, труд, енергија, одговорност, многу желби. Успехот не изостана. Скопските балерини беа „страшни" вртешки. Во Југославија важеа за најдобри во совладувањето на техниката на пируети. Од нивната виртуозност беше изненаден и големиот југословенски корео-

[16] Иван Шулентиќ, „Заспаната убавица" во изведба на скопскиот балет, (Н.М.), 1954, X, бр. 3183, 13.2., стр. 5.

[17] Т. Титизов, „Заспаната убавица" на скопската сцена, „Разгледи", бр. 4, 20.2.1955.

граф Димитрие Парлиќ. Да се изразам балетски, тие вртеа по 15 пируети на прст со партнер, по 9 пируети на половината, или по 12 со форс со шепа. (Овде би сакала да напомнам дека Пашти е еден од најдобрите партнери во Југославија. Во Лексиконот на југословенската музика, на стр. 153, за него се вели: „Извонредно сигурен партнер – еден од најдобрите во Југославија). Скопскиот балет се издигна преку ноќ. Тоа беше плод на работата на Кирсанова. Многу разговаравме. Во дискусиите се гледаше дека целиот свој уметнички и интелектуален потенцијал го насочува кон напредокот на македонскиот балет. Го баравме есенцијалното во секој поединец, да се извлече најдоброто од секој балетски играч. Напредокот беше евидентен. Полимизиравме и околу репертоарот, доаѓајќи до заклучок дека треба да се поставува таков репертоар кој се игра во светот и во кој сите ќе играат. Водеше сметка и за другите кореографи кои доаѓаа во Скопје (Млакар, Парлиќ), со што целосно се осмислуваше репертоарот. Многу игравме. Дури, се случуваше, ако операта не можеше да изведе некоја претстава, ние секогаш упаѓавме. Со зборови не може да се опише колку многу игравме. Публиката нè обожаваше, а аплаузот беше единствен.

Кирсанова беше многу духовита. Духовито ги раскажуваше своите многубројни доживувања на кои ние се смеевме, но таа секогаш беше многу сериозна, никогаш не се смееше. Ако забележеше дека некој некоректно се однесува, беше многу строга. Балетските забелешки често и физички ги демонстрираше, така што не изостануваше и по некоја модрица. Беше многу строга, но честопати ни беше и како нежна мајка, заштитувајќи ги своите ученици во најтешките моменти од животот."

Привршувајќи го разговорот и спомените за Кирсанова, Пашти на крајот заклучи: „Беше огромна велика душа, незаборавна за сите времиња".

Успехот со претставите „Копелија" и „Заспаната убавица", во кореографија на Нина Кирсанова, што го постигна македонскиот балет, е крунисан и надвор од границите на тогашна Југославија. На своето прво петдневно гостување од 20-25 април 1955 година во Грција, скопскиот балет се претставува пред солунската публика со овие балети и го повторува успехот. „Речиси секоја солистичка и ансамблова сцена и во двете претставени балетски дела беа прекинувани од спонтани одобрувања, извици на одушевување и аплаузи".[18] Во салонот со 1200 седишта сите места биле продадени, така што многу заинтересирани и не можеле да дојдат до билет и да ги погледаат претставите.

По повод гостувањето во Грција, во статијата во „Нова Македонија" под наслов „Аплауз во Солун" се даваат одгласите во грчкиот печат. Кореографот на балетот Нина Кирсанова, вели во својата критика Јани Мандена, „со големо внимание успеа да го изрази карактерот и смислата на делото („Копелија") со создавање на еден систем од изразни симболи, базирани врз пластиката на човечкото тело". Одбележувајќи го вториот балет „Заспаната убавица", музичкиот коментатор на солунскиот дневен весник „Та неа", ја забележува кореографијата на Кирсанова која се манифестирала преку „еден порој од инспирации што ги електризираше играчите и публиката". „Претставите на југословенскиот балет", пишува весникот, „се надеваме дека ќе имаат благотворен одек во нашата земја". Понатаму се вели „Со еден циклус од претстави, класичниот балет од Скопје ни даде докази за високите стремежи и постигнувања на полето на балетската и музичката уметност".[19]

Кирсанова неуморно работела со скопскиот балет. Во сезоната 1956, според перспективниот план на Операта, било предвидено балетскиот колектив да ги изведе балетите „Жизела" и „Штраусијада" во кореографија на Нина Кирсанова. Тој план бил направен во консултација со неа. Таа добро го познавала нашиот балет, а големата практика и огромното акумулирано знаење ѝ овозможиле да ја насочува репертоарната политика во правец на уште поголем просперитет на целиот колектив. По повод новата премиера, во весникот „Нова Македонија" изјавува: „Факторите што ме наведоа да се одлучам за „Жизела" се веќе познати – талентиран, вреден и перспективен колектив ко́му јас без претерување му признавам едно од врвните места во нашата земја. Потоа, како со „Заспаната убавица" е сторен еден чекор понапред во развитокот, јас ја избрав „Жизела" како едно балетско дело кое по својот карактер бара од главните изведувачи како класична техника, така и глумечко мајсторство кое се надевам дека во креациите на Пенушлиска, Силјанова, Атанасова, Пашти, Сувачаревиќ и сите останати сум го согледала.

Веќе од поодамна се носев со мислата за една комбинација на музиката на Јохан, Јозеф и Едвард Штраус склопена во една целина која би ја поврзала со едно ведро, па и забавно либрето кое по својот карактер би одговарало на нивната музика.

Сето дејствие се случува во едно полско кафеанче во виенската шума крај брегот на Дунав и во таква една атмосфера по звуците на Штраусовата музика се изведува една занимлива програма која завршува со звуците на бесмртниот „Син Дунав" што ги опфаќа и занесува сите присутни над кои што лебди огромната силуета на кралот на валцерот – Јохан Штраус".

На прашањето на новинарот, зошто вака две спротивни по мотив и настроение дела, таа одговара: „Причината е сосем проста. Ги сакам животот, радоста и воспитувањата и бидејќи „Жизела" е романтична трагедија во која смртта победува сакав како контраст на едно

[18] Ристо Стефановски, Театарот во Македонија од партизанскиот до младинско-детскиот", Скопје, стр. 625.

[19] Аплауз во Солун, (Н.М.) , 1955, XI, бр. 3253, 8 мај, стр. 5.

такво расположение, а едновремено и афирмација на животот и радоста да ја дадам Штраусовата музика која изобилува со веселба".[20]

Овие два балета првпат премиерно се изведени на 7.11.1956 година, на скопската сцена. Кореограф била Нина Кирсанова, диригент Трајко Прокопиев, сценограф Василие Поповиќ–Цицо, костимограф Мира Глишиќ. Во главните улоги во балетот „Жизела" настапиле: Натка Пенушлиска (Жизела), Јован Пашти (Алберт), Јанка Атанасова (Мирта), Жика Сувачаревиќ (Хиларион). Во вториот балет „Штраусијада" во улогите настапиле многу солисти, меѓу кои: Натка Пенушлиска (Млада девојка), Јован Пашти (Нејзин кавалер), Јанка Атанасова (Оперска примадона).

Критиката позитивно се изнесла по повод таа најнова премиера. И во трите критички осврти напишани од Петковски, Титизов и Андонов, се истакнува забележителниот напредок во репертоарната политика.

Во критиката на Борис Петковски во „Репортер", се прави забелешка во врска со балетските премиери од минатата сезона во кои биле направени големи отстапки на фолклороманијата. Се мисли на премиерите „Ѓаволот на село" и „Охридска легенда".

„Во таа смисла најновите премиери се вистинско репертоарско освежување... Кореографијата во „Штраусијада" дала можност да се открие потенцијалната сила на Скопскиот балет".[21]

Во освртот на критичарот Тихомир Титизов се потенцира уметнички поставената задача од страна на Кирсанова. „Нина Кирсанова, кореографот на оваа претстава, со поставувањето на „Жизела" се нашла пред една тешка задача. Покрај нужната класична техника бара и драмско мајсторство и големо артистичко искуство кое ако не си го најде своето место, ја прави балетската техника излишна и наполно атрактивна. Кирсанова се задржува во рамките кои ги наметнуваат либретото и музиката и со својата богата инвенција и вонредна кореографска фантазија успева да даде една богата скала на доживувања, која по својата разнообразност е длабоко драмска ".[22]

За вториот балет „Штраусијада" во истата критика за кореографијата на Кирсанова, се вели: „Прибирајќи ги во кафенето студентите, девојките, кадетите, сликарите, моделите и уште многумина други, таа преку полките, галопите и валсовите изведува една програма која е полна со живост и радост... Во кореографијата која е разнообразна и мошне инвентивна се осеќа динамичност и елеганција..." На крајот заклучува дека и покрај тоа што и самата е наивна, е поприфатлива од „Жизела" со својата непретендициозност.

Во третиот осврт даден во списанието „Разгледи" од авторот Владо Андонов, за кореографијата на балетот „Жизела" се вели дека „е полна со живи и убави линии, често пластична и без форсирање. Градена е адекватно на можностите на поодделни балетски групи, таа е полна со градација. Особено се истакнуваат пријателките на Жизел кои се предводени од Натка Пенушлиска, а во една богата визуелна разнообразна кореографија претставуваат ансамбл со живи, но смирени линии изведувани со солистичко мајсторство..."

Кореографијата на „Штраусијада" е „разнообразна, ведра и шаренолика, застапена со најразлични чекори, инвентивно, дури и префинето. Во валцерите, галопите, полките и кан-канот што се одвиваат едноподруго и хармонично поврзани во целина, доаѓаат до израз скриените можности на голем број поединци, меѓу кои особено се истакнуваат Елпида Паковска и талентираниот Перица Масларовски, Смиљка Силјанова, Јелица Поповска и Жико Сувачаревиќ..."[23]

Со критички осврт кон балетот „Штраусијада" се сретнуваме и подоцна на гостувањето на Македонскиот народен театар во престолнината на Југославија, Белград. Гостувањето било по повод одбележувањето на десетгодишнината од работата на Балетот во МНТ. Во весникот „Политика" од 1959 година, критичарот Бранко Драгутиновиќ на најдобар можен начин ја оценува работата на Кирсанова во Македонскиот театар и успехот што нашиот балетски колектив го постигнал за краток временски период. Високата оценка за колективот и за Кирсанова е уште подрагоцена кога се знае остроото перо на критичарот Драгутиновиќ.Тој вели: „Во уметничкиот колектив на Народниот театар во Скопје, по заслуга на Нина Кирсанова, балетски педагог и кореограф, како и на нејзините соработници и следбеници во балетското училиште и во раководството на балетот, во прв ред на Александар Доброхотов, однегуван е, врз строгите принципи на класичната балетска техника, еден балетски ансамбл, способен за решавање на сложени изведувачки задачи во класичниот и во современиот балетски репертоар..." Во однос на балетот „Штраусијада", за постановката се вели: „Врз основа на бескрајниот троделен ритам на виенскиот валцер на Јохан, Јозеф и Едвард Штраус, Нина Кирсанова со бујна кореографска инвенција, но и со мерка и со вкус, даде една забавна, шаренолика и ефектна карактерно-класична балетска жанрова слика на старата Виена, која и на солистите и на ансамблот им даде широки можности да ги истакнат сите предности на својата балетска техника".[24]

Првенката на Балетот при Македонскиот народен театар Натка Пенушлиска, од многуте спомени за

[20] „Жизела" и „Штраусијада" – нова премиера на балетот при скопската опера (Н.М.), 1956, XII, бр. 3749, 5 ноември, стр. 4.

[21] Ристо Стефановски, Театарот во Македонија од партизанскиот до малцинско-детскиот", Скопје, стр. 715.

[22] Т. Титизов „Жизел" и „Штраусијада", прва премиера на скопскиот балет, (Н.М.), 1956, XII, бр. 3755, 11 ноември, стр. 5.

[23] В. А. „Жизел" и „Штраусијада" – Прва премиера на скопскиот балет. „Разгледи", бр. 24, 18.11.1956.

[24] „Политика", 7.05.1959.

работата на Кирсанова во нашиот балет, на авторот на оваа статија, покрај другото, му го раскажа и настанот поврзан со подготовките на балетот „Жизела".

„Феноменот Кирсанова", го започна својот разговор примабалерината Натка Пенушлиска–Митровска, „не можеше да се задоволи само со балетот „Жизела" кој е во два чина, а сакајќи да се покажат повеќе балерини во солистички улоги, во иста вечер го постави и балетот „Штраусијада". Сценските проби веќе беа започнати. Се случи така што неизбежно морав да одам на забар. Седната на забарскиот стол знаев дека ќе задоцнам на пробата, но наивно си помислив: Сигурно кога веќе ме нема, најнапред ќе почнат со балетот „Штраусијада". Брзајќи на главната сценска репетиција, потајно се надевав дека ќе успеам да пробам. Пристигнав во театарот и ги чув оркестарот и звуците на Адамовата „Жизела". Брзо подготвувајќи се, влетав на сцената со намера да продолжам да го одиграм својот дел. Одеднаш се чу гласот на Кирсанова од театарскиот салон: „Стоп. Стоп оркестар, стоп балет. Нус, где ти Натка до сада?" Јас почнав да се извинувам и да се правдам за своето задоцнување, но таа уште построго забележа дека тоа не е во ред и дека не можам да ја продолжам репертицијата, дека таа самата ќе го направи тоа. Дојде на сцената, го одигра целото лудило на Жизела од крајот на првиот чин. Јас, повлечена во едниот крај од порталот, занемев, се чувствував помалечка од маково зрно, но не чувствував никаква лутина. Бев одушевена од нејзината изведба на оваа драмска сцена во Жизела и од нејзината магиска посветеност во танцувањето на сцената. На шеесетгодишна возраст, таа на сите ни покажа како треба да се танцува и каков треба да биде нашиот однос кон сцената. Утредента ми пристапи и ми рече генералната проба да ја играм јас, а за премиерната вечер ми подари еден нејзин прстен со зборовите: „Играј само онака како што ти знаеш". Сè беше заборавено. Длабоко ја ценам и ја почитувам, а мислам дека и целата наша генерација ја почитува, не само како педагог туку и како мајка.

Кирсанова и Фортунато

На нашите простори таа целосно професионално се оддаваше. Нејзиното присуство во Македонија се огледа од две страни: како педагог и како кореограф со многу реализирани балетски претстави. Преку училиштето и преку сценско-изведувачката култура што ја бараше од нас во поставените претстави, таа формира балетски кадар кој всушност е целата наша прва генерација. Преку нејзината работа се формира физиономијата на македонскиот балетски ансамбл, физиономијата на секој поединечен солист. Таа остави силен белег во нашата балетска историја, така што ние денес не можеме да побегнеме од вистината дека тоа е најплодниот и високопрофесионален период во нашиот развој. Приодот ѝ беше многу предан. На часовите, кои беа динамични и разиграни, таа ги разбудуваше сите нишки во секој играч, развивајќи ги техниката, карактерот, изразноста. Убаво се сеќавам, и првата и последната сите бевме подеднакво подготвени за бравурозна техника и за меко извајани пластични движења во бавно темпо. Во театарот и надвор од него се чудеа како ова може да се случува на нашата сцена. Сето тоа беше плод на динамичната фигура и сугестивната моќ што Кирсанова ја имаше врз нашиот колектив. По природа беше дисциплинирана, без компромис од сите учесници го бараше максимумот. Ние не смеевме да бидеме дури ни болни. Играјќи, ги преболувавме сите болести и проблеми, а во тоа морална поддршка најмногу имавме токму од Кирсанова. Тие претстави останаа како база над која се надоврзуваа другите претстави и на кои се учеа идните генерации. Тоа означуваше дека добриот почеток може да има и добра иднина.

Нејзината величина како уметник и жена ја поврзувам со мојата јубилејна претстава на „Дон Кихот". Ценејќи ја претставата, таа сакаше оваа успешна изведба да ја видат и во Белград. На нејзина иницијатива, скопскиот Балет гостуваше во престолнината на Југославија на 3 март 1972 година. Нина беше дел од нашиот ансамбл кој го доби заслуженото признание. На крајот од прославувањето, во некои утрински часови, заедно со Маца, Чедо, ѝ предложивме да ја испратиме до дома. Нина тоа го одби, велејќи: „Вечерва не, јас ќе ја испратам Натка, бидејќи таа е славеничка". Таа знаеше да ги почитува и младите, и редот на сите случувања. Што е најважно, тоа нам ни го пренесе, така што јас сега ги почитувам помладите од мене и од нив очекувам успешни сценски реализации. Правилото важи – на младите останува векот. Треба да се респектираат сите случувања од кое било време, зошто без познавање на историјата нема иднина. Редот на нештата длабоко во нас го всади големата Нина Кирсанова".

Следна премиерна изведба во реализација на Нина Кирсанова на сцената на Македонскиот народен театар е балетот „Силфиди", на музика на Фредерих Шопен, во оркестрација на Бенџамин Бритн. Премиерата била на 3.10.1957 година, заедно со операта „Палјачи".

Нина Кирсанова во својата режија се придржувала кон оригиналната кореографија на генијалниот балет-мајстор на 20 век Михаил Фокин.

Од интервјуто со Натка Пенушлиска-Митровска дадено пред премиерата, дознаваме дека со подготовките за овој балет се започнало уште за време на подготовката на „Жизела", но поради заминувањето на кореографот Кирсанова во Белград таа била одложена. Како и да е, Кирсанова со својата голема театарска култура и познавање, секогаш била подготвена за квалитетни репертоарски предлози. По повод новата премиера таа изјавила: „По драмското дејство во операта, Шопеновата романтична музика ќе биде наполно погодна за доловување на крајниот впечаток од претставата".

Треба да се напомне дека во тој период Дирекцијата на Театарот правела напори да се пополнат редовите на ансамблот со нови членови, за да може непречено да се одвива репертоарот. Секако дека најголема помош во тоа Дирекцијата имала од Кирсанова, која со својата работа во Скопје ги привлекла и балетските играчи од Белград. Од дадените изјави дознаваме дека во овој балет речиси секоја солистичка улога имала своја алтернација. Така, во балетот настапиле: Натка Пенушлиска во алтернација со Елпида Паковска (валс бр. 7), Јован Пашти во алтернација со Перица Масларовски (Мазурка), Јанка Атанасова во алтернација со Смиљка Силјанова (Прелудиј), Смиљка Силјанова во алтернација со Јелица Поповска (валс бр. 14).

Печатот ги следел сите новости во театарот, но зад него не заостанувала ни верната скопска публика. Уште повеќе, критиката најангажирано се однесувала кон целокупните состојби во театарот, живо инересирајќи се за сите проблеми, пред сè за репертоарната и за кадровската политика. Од критиките на видните познавачи на балетската уметност како Тихомир Титизов, Борис Петковски и Владо Андонов, се чувствува сестраната ангажираност и соживеаност со театарските настани. Од нивните пера ги бележиме и критичките осврти кон премиерата на балетот „Силфиди".

Својот критички осврт, Т. Титизов го започнува со зборовите: „На премиерата на претставата „Силфиди" појдовме со извесен прикриен скептицизам и воздржаност, а ја напуштивме салата наполно задоволни и со повратена доверба во силите и можностите на нашиот ансамбл. А тој скептицизам навистина не беше случаен. Во последно време мошне често се слушаа гласови за криза на балетот, но самата претстава покажа нешто сосема подруго. Таа ни покажа и такви квалитети кои заслужуваат посебно одбележување". Во однос на кореографијата, се вели: „Задржувајќи ги основните белези на балетот „Силфиди", кореографот Нина Кирсанова верно ја пренесува концепцијата на рускиот балет-мајстор Михаил Фокин". Таа и како материјал за својата кореографија ги ползува најелементарните балетски движења, давајќи им нова композициона примена, градејќи ја играчката форма на континуирани движења и на постојан и тесен контакт на солистите со кор де балетот. Во разработката на одделни сцени, во комбинирањето на движењата и играта на групите, Нина Кирсанова покажува тенко изнијансирана уметничка снаодливост и изразност. Давајќи им на солистите улога на носители на дејството, таа не ги оделила од кор де балетот , туку со секоја нова музичка фраза повторно ги изнесува на сцената, ги склопува во новиот валс, мазурка или прелудиј. Особено мајсторство Нина Кирсанова покажа во валсот, кој има карактер на инструментално изразен љубовен дует, на сцената изразен со големо богатство на балетски движења, јасно изнијансирани и музички вонредно прецизни". Кирсановиот талент за педагог-репетитор и одличното познавање на стилот на балетот „Силфиди", стојат зад флуидноста на кор де балетот, која во сите критики е најпозитивно искажана. „Кирсанова ги уиграла и го направила компактен кор де балетот, кој е уиграна целина, рамна во линиите и изразита во движењата. Ваков нашиот балетски кор не сме го виделе одамна и ова му е едно од најпозитивните и највредни остварувања. И не само тоа, ваквата заинтересираност и учество на корот во дејството претставуваат нов момент во играта на нашиот балетски ансамбл, кој веќе ја потцртува неговата професионалност и уметничка созреаност". Понатаму во критиката следуваат пофалбите за сите солисти, како и за костимите на Мира Глишиќ, за сценографијата на Василие Поповиќ–Цицо, а оркестарот под водство на Душко Бабиќ „претставува вреден и забележлив елемент за целосниот добар впечаток од првата балетска премиера во оваа сезона".[25]

Во критиката на В. Андонов необично висока оценка се дава за играта на ансамблот, а не изостануваат и пофалбите за солистите, како и пофалбите за префинетата режиска концепција во преносот на кореографијата на Кирсанова. „Балетот е без сиже и без дејство. Тоа е балет на потполн лиризам, израз на расположенија, предизвикани од Шопеновата музика, и кој композиционо претставува играчка свита". Нина Кирсанова „им дава уште потесна врска на движењата на играта со Шопеновата музика, со што како целина балетот станува уште поедноставен, а со тоа и поприфатлив... Голем е бројот на убаво вајаните линии, симетрични фигури и хармонични движења и јасно изразена и запазена е нејзината тенденција да му даде на балетот целосна форма, да ги избегне сите оние опасности кои во себе ги крие музичката основа, балетот да не добие дивертисмански, односно ревиски или концертен карактер. Затоа освен неколку чисто солистички моменти, целокупната игра на солистите тесно е поврзана со играта на ансамблот, и

[25] Т. Титизов, Успех на „Силфиди", (Н.М.), 1957, бр. 4078, 6 октомври, стр. 5.

било да се солистите на сцената, или зад завесите, нивното присуство во изведуваниот валс или ноктурно е забележливо". Трудот и извонредното балетско знаење на Кирсанова стојат зад редовите во кои се оценува играта на ансамблот „кој класично-технички солидно поставен, увежбан и уигран, беше достоен партнер на солистите, а не ретко со својата хармоничност и уедначеност ги надминуваше".[26]

Позитивното мислење за претставата го дели и непознат автор на текстот во „Хоризонт". Во статијата на Ристо Стефановски под наслов „Театарот во Македонија во 1957 година, Иницијатива за нов театар", ги читаме следниве редови за претставата „Силфиди" од списанието „Хоризонт": „Јасно е дека Шопеновата клавирска музика во оркестрацијата ги губи оние специфични клавирски елементи што ја карактеризираат нејзината оргиналност. Играта би требало да ги надомести овие предности на клавирските партитури и да биде визуелна претстава на Шопеновата музика. Повеќе од тоа не можеме да очекуваме од ваков балетски спектакл... Нашиот балетски ансамбл покажа уедначеност во ансамблсцените, а солистите Натка Пенушлиска–Митровска, Јанка Атанасова, Јован Пашти и други ги потврдија своите технички квалитети".[27]

Последната балетска постановка на Кирсанова на скопската сцена била во 1960 година. Премиерата на балетите „Човек и коб" и „Фантастичен дуќан" била во рамките на 15-годишнината од музичкото творештво во Македонија. Во најавата за првата премиера на скопскиот Балет во сезоната, во весникот „Нова Македонија", од разговорот со Нина Кирсанова го дознаваме нејзиното мислење за нашиот балет: „Балетот е млад, полетен, сака да работи. Наоѓам дека се уметнички и технички наполно дораснати за да решаваат и потешки задачи во балетскиот репертоар, за кое беше доказ и успехот при неодамнешното гостување во Белград, Загреб и Љубљана... На овие балети работев со големо задоволство и се надевам на успех".[28] Во статијата исто така се нагласува дека со овие два балета, нашиот Балет е поканет на Првиот фестивал на балетските ансамбли од, како што пишува, нашата земја (Југославија), што ќе се одржи во Љубљана и на кој ќе учествуваат балетските ансамбли на оперите од Белград, Загреб, Сараево, Скопје и Љубљана.

Балетот „Човек и коб" е работен по музиката на Петтата симфонија на Чајковски во кореографија на Нина Кирсанова, според идеите на Леонид Мјасин. „Фантастичен дуќан" – на музика на Џакомо Росини, во оркестрација на Оторино Респиги, во кореографија и режија на Кирсанова – исто така е работен по либрето на Мјасин. Премиерата била на 19 март 1960 година. Сценографијата е на Василие Поповиќ–Цицо, костимите на Рада Петрова. Во балетите учествувал целиот ансамбл, а солисти во првиот балет биле: Натка Пенушлиска–Митровска (Љубов), Јован Пашти (Херој), Јанка Атанасова (Енергија), Тони Шулевски (Човек), Жика Сувачаревиќ (Коб). По повод премиерата, наоѓаме два осврта во печатените гласила од критичарите Бранко Каракаш и Борис Петковски.

Во првиот осврт во списанието „Современост", во кој Каракаш констатира дека е вратена вербата во уметничкиот квалитет на нашиот мошне надарен балетски колектив, во однос на кореографијата на Нина Кирсанова се вели: „Ако имаме предвид дека токму балетската музика е основен двигател на целокупниот балетски хор кој носен од една повисока ритмичка волја заносно плива во шаренилото на тонските бои и во богатиот архитектонски распоред на линиите на декорот, тогаш Петтата симфонија на Чајковски можеме да ја примиме само како интересна програмска содржина, која не е најпогодна за балетско транспонирање, што влијаеше и во кореографијата на Нина Кирсанова да не најде во сите нијанси на својата внатрешна музичка драматика и психолошките доживувања свој адекватен балетски израз. Широко распеаната душа на Чајковски, која низ богатството на полетната мелодика ја излева сета тага и пркос, блаженство и спокојство, кобна моќ и среќа, соништа и животната судбина на човекот како индивидуа, и која во тој вителот на зоврени човечки страсти ја одбира и со кристално јасен музички речник ја кажува сета онаа горчлива вистина со која се судира човекот, нашла во Петтата симфонија пред сè свое длабоко прикриено внатрешно неспокојство кое е тешко да се долови со какви и да било балетски движења. Нина Кирсанова и покрај парцијалните успешни остварувања, тргнала во решавањето на овој проблем повеќе од една надворешна декоративна страна, сликајќи ги со своите кореографски зафати визуелните линии во кои се движи драмското дејство, запоставувајќи ги притоа душевното неспокојство и растрепереноста што избива од внатрешната содржајност на широко насликаниот звучен мозаик на оркестарските тонски бои и контрасти. Поради тоа на повеќе места се чувствуваше расчекорот помеѓу содржината на делото и кореографските решенија кои не беа секогаш во согласност со музичката подлога. Раководејќи се од музичката содржина на Чајковски и кореографските идеи на познатиот руски балетски мајстор Леонид Мјасин, Кирсанова низ оживувањето и потенцирањето на двете основни драмски нишки – човекот и кобта – даде суштински ликови на основните човечки страсти во кои се исткаени елементите на човековата Елегија, Љубов, Херојство, Безгрижност и Борбеност. Во сликовитото ритмичко оживување на овие човечки

[26] В. Ан., Премиера на балетот „Силфиди", „Разгледи" бр. 29, 20.10.1957.

[27] Р. Стефановски, „Театарски гласник" бр. 43, стр. 134.

[28] С.С., Прва премиера на скопскиот балет, (Н.М.) 1960 XVI, бр. 4857, 19 март, стр. 4.

својства, кои се истовремено и составен дел на неговата сопствена судбина, членовите на скопскиот ансамбл покажаа прилично смисла, полетност и волја. Ако во „Човек и коб“ стремежот на балетскиот ансамбл беше доловувањето и нијансирањето на психолошката скала врз која базира и човечкото покорување на судбината, „Фантастичен дуќан“ претставуваше синтеза на среќно здружена музичка подлога и игра на маски и гестови кои во меѓусебното дополнување бараат совршенство и виртуозност на техничкото изразување. Поради тоа овде психолошкото доживување ѝ отстапува место на балетската техника преку која се одвива еден полетен, ведар и по разновидноста на тонските бои и живиот ритмички пулс, хармонично стилизиран балетски дивертисман чиј свет – светот на куклите – има една посебна атмосфера и привлечност“.[29]

Во критиката на Борис Петковски се изнесуваат слични мислења во однос на кореографската поставка. Истакнувајќи дека кореографијата е работена по идејата на Мјасин, тој потенцира дека делото е „од епохата кога Мјасин ги создаваше своите балети-симфонии, со една апстрактна и алегорична инспирација во основата“. „Што се однесува до кореографската концепција на Кирсанова, познато е дека таа се придржува ригорозно до кореографскиот јазик што сиот е изграден врз традиционалните шеми на руската балетска школа, наполно имуни од обиди за освежување со нови содржински и формално-технички компоненти. Тоа е основниот впечаток што се добива во допир со нејзината последна кореографија на скопската сцена. Разбирливо е дека тоа се почувствува особено во „Човек и коб“, откривајќи се како еден недоречен обид на кореограф да се издигне над просекот, да избегне повторувања и шаблони со кои и онака штедро е преполнет балетскиот технички, играчки и пантомимно-мимички речник. Содржинскиот супстрат на овој балет – основно: верба во човековата снага – за да не се изроди во наивно визуелно-моторно популаризирање на апстрактната и алегорична јатка, поставува мошне сериозен проблем пред кореографот и интерпретаторите. Како што е кореографски поставен на скопската сцена, тој за гледачите останува загатка низ сите четири става на Петтата симфонија, I став – Енергија, II став – Љубов, III став – Безгрижност, IV став – Коб и Финале“.

За вториот балет „Фантастичен дуќан“ во истата критика, се вели: „Ведрата, прозрачна и во ритмичко-

[29] Бранко Каракаш, „Современост“ , 1960, X, бр. 4, стр. 398-400.

динамична смисла мошне поедноставна „побалетска“ музика на Росини е и мошне поприфатлива за една просечна кореографска инвенција. Ако може воопшто да се зборува за содржина на овој балет, треба да се напомне само тоа дека таа е еден повод за одвивање на еден балетски дивертисман, низа балетски точки од сите балетски видови: класичен, димикарактерен, карактерен. Во целина, кореографијата на Кирсанова се користи со овој играчки речник виден во нејзините поранешни кореографии.“[30]

Понатаму во критиката се одбележува забележливата увежбаност на ансамблот, како и симпатично интерпретираните и обликувани игрите на куклите-италијански, кан-кан играчите, Козаците.

Претставата „Човек и коб“ учествуваше на Фестивалот Љубљанско балетско биенале во 1960 година. На овој Фестивал прима-балерината Натка Пенушлиска–Митровска ја доби првата награда како прва солобалерина, со што македонскиот балетски ансамбл е поставен на високо југословенско рамниште.

Тоа е и последната претстава што Кирсанова ја поставува на сцената на Македонскиот народен театар, претстава со која Балетот во Македонија го зазеде вистинското место што го заслужуваше во тогашна Југославија. Секако дека нејзината поврзаност со балетските уметници од Македонија овде не завршува. Таа е драг гостин на сите понатамошни премиери, секогаш готова да помогне, да посоветува. Во мислите на првата генерација балетски играчи таа остана како нивна професорка, а во историјата на македонскиот балет како втемелувач на здравите традиции по кои ќе чекори македонскиот балет.

Високо мислење и длабоко почитување за работата на Кирсанова искажува и управникот на Театарот Перо Коробар: „Познато е дека нашиот балет своите најголеми успеси ги има постигнато под раководството на познатиот кореограф Нина Кирсанова. Привзаничка на динамична, темпераментна и експлозивна игра, Нина Кирсанова во голема мера ги има остварено овие свои концепции во играта на нашиот колектив. Нејзиниот систем на работа е изградување на играчи преку сцената“[31]

Несебично оддавајќи го своето богато искуство и балетско познавање, таа на нашата сцена ги постави најголемите дела од балетската класика. Благодарение на нејзината сестрана ангажираност, редовите на скопскиот балет се пополнуваа со играчи од другите балетски центри и, како што вели самата:

„Во тоа време ансамблот беше мошне зајакнат, бидејќи на мој предлог од Белград дојдоа Бора Младеновиќ, Рајко Пакашки, Чедо Драгичевиќ, Јован Пашти, Марица Ристиќ, Дивна Костиќ–Николиќ. Пашти во Скопје стана првак. Со Натка Пенушлиска, Смиљка, Јелица, Маца, Елпида Паковска, Еми... беше тоа извонредно силен ансамбл, столбот на Балетот на МНТ... Потоа ја поставив „Заспаната убавица“, за која сметам дека беше моја најуспешна кореографија со ансамблот на Скопскиот балет“.[32]

Со нејзина заслуга со Скопје доаѓаат и други педагози и играчи, пред сè Александар Доброхотов, кој бил шеф на балетот и ја водел балетската школа, како и видни југословенски режисери, сликари, костимографи, нејзини соработници.

Местото и заслугата на Кирсанова за Македонскиот народен театар многустрано се димензионирани. Пред сè, нејзиниот нескротлив уметнички дух создава атмосфера на творечки предизвици врз кои се изградила првата генерација играчи. Директно водени од педагошката рака на Кирсанова, доајените на македонскиот балет ги реализирале најголемите дела од балетското класично наследство на најдобар можен начин. Нејзините скопски креации на седумте поставени балети и четирите балетски постановки во оперите на сцената на Македонскиот народен театар доволно говорат за високите дострели на творечкиот дух на Кирсанова и за неизмерниот подарок што македонскиот балет го добил со нејзиното присуство во нашите редови.

Не е нескромно да кажеме дека тој период од 15 години на континуирано присуство на Кирсанова во Македонскиот театар се и најплодните години во историјата на нашиот театар. Потврда за тоа се разновидниот репертоар, многубројните изведени претстави и непрестајниот подем на балетскиот колектив. Вредностите на скопскиот балет високо биле оценувани во Југославија и надвор од неа. Заслугите за тоа секако дека ѝ припагаат и на Кирсанова.

Во Македонија, освен огромната почит кон Кирсанова што до ден-денес е во срцата на нејзините ученици и почитувачи на балетската уметност, таа нема добиено друго општествено признание. Наградите и признанијата што Кирсанова ги доби во Југославија, исто така не соодветствуваат на огромното залагање и работа што таа го внесе во развојот на балетската уметност.

Беше една од ретките сестрани личности во нашата средина, голем хуманист, преку триесет години доброволец во давањето на животната течност.

Во историјата на македонскиот балет името на Кирсанова е синоним за балет. Таа ги зацврсти темелите на нашата балетска уметност. Со овој осврт за нејзината работа на нашите простори, сакаме да дадеме мал придонес и почит кон граѓанката на светот, како што самата сакаше да се нарекува.

---

[30] Б. Петковски, „Човек и коб“ и „Фантастичен дуќан“, (Н.М.), 1960, XVI, 22 март, стр. 4.

[31] Т. Титизов, (Н.М.), 20.4.1956, стр. 4.

[32] Македонски народен театар 1945-1985, Драма, Опера, Балет – Скопје, стр. 47.

Ѓурѓица Јовановска

БАЛЕРИНАТА Вера Бранѓолица

Почетоците

Неизбежно е да се навратиме во далечната 1947–48 година за да се сретнеме со почетоците на работниот век на Вера Божинова, подоцна Бранѓолица, балерина која се наоѓаше во редовите на првата генерација балерини, чие постоење го трасираше патот на постоењето на балетскиот ансамбл во МНТ.

„Бев одлична ученичка, што беше привилегија и услов за да бидеш примен во Пионерскиот дом „Карпош“, зашто не примаа секого, се правеше селекција. Така станав и ученичка на новоформираното Балетско училиште. Кога бев втора година, започнав да играм на сцената на МНТ, а како редовен член во него бев примена во 1949 год., значи на 13-годишна возраст, зашто родена сум на 16 јули 1936 год. Се разбира, школувањето продолжи паралелно со работата во театарот. Први педагози ми беа Анализе Асман и Ѓорѓи Македонски, кој беше и основоположник на Балетскиот ансамбл при Операта на МНТ. Најмногу учевме од кореографите кои доаѓаа, така станавме балерини. Некако, како да го прескокнавме детството. Такви беа условите, потребите, времињата. Работните услови што театарот ни ги нудеше беа прескромни, но ние бевме големи ентузијасти. Работевме со љубов, салата никогаш не беше празна. Некои од нас имаа по 4-5 кос-

Вера Бранѓолица како султановата жена (во средината) во балетот „Охридска легенда“

Вера Бранѓолица и Тони Шулевски во „Трирогата шапка"

тими во една претстава. Игравме многу зашто не бевме доволно, а дававме големи претстави. Па, сепак, никој не се жалеше.

Прва претстава во која настапив беше „Бахчисарајска фонтана" во јануари 1950 год., а потоа во „Валпургиска ноќ" и „Орфеј" – сите во кореографија на Ѓорѓи Македонски. Доста значајно за мојот период беше и работењето со Александар Доброхотов, играч, педагог и кореограф. Тој ги постави балетите „Балерина и бандити", „Рапсодија", „Половецки логор" и „Лабин и Дојрана". Не помалку значајна беше и Нина Кирсанова, балерина и педагог од Белград. Таа, покрај педагошката работа, ги подготви балетите „Копелија", „Заспаната убавица", „Жизел", „Штраусијада" и „Силфиди". Сето ова е многу значајно за мене и за целата прва генерација, бидејќи, ќе повторам ние најмногу и учевме преку кореографиите, а кореографите беа тие што ни доделуваа ролји, така како што ќе оценеа дека им одговараме во делата што ги подготвуваа. Мене, веројатно поради специфичната фигура (бев доста висока во споредба со другите), најчесто ме гледаа во карактерни и драмски ролји. Играта на прсти ми одеше нешто потешко, според мене поради конституцијата на телото, зашто мислам дека имам фигура подобна за мјузикл (модерен и џез балет), што во тоа време ми беше недостапно. Затоа кореографите ме гледаа таму каде што беше потребна музикалност, танцевалност, чувство за карактерен и драмски фах. А имавме и среќа, бидејќи работевме со добри кореографи. Покрај гореспомнатите, тука беа и кореографите: Млакарови, Макс Кирбос, Љаља Вајс, Миле Јовановиќ, Димитрие Парлиќ, Џин Нетлс, Фрањо Хорват, Звонимир Тајзл, Вера Костиќ, Јурај Мјачин, Мирослав Кура, Анатолиј Шиќера и др.

Денес школата е многу добра. Излегоа бројни добри балерини, убави и писмени, но, жалам што нема доволно средства за да бидат соодветно наградени.

Прво соло во кое настапив ми беше ориенталната игра во операта „Никола Шубиќ - Зрински", Селима – беговата жена, бев во балетот „Лабин и Дојрана", Робинката во „Половецки логор". Добро ми лежеше и ролајта на гордиот Паун во „Златната рипка", а многу значајна за мене беше и дадилката на Јулија во балетот „Ромео и Јулија" во 1962 и 1969 год. во кореографија на Д. Парлиќ."

Сеќавања

Бев ученичка на втора година во Балетското училиште, кога отидовме да гледаме балетска претстава во романтичниот театар покрај Вардар. Секогаш седевме на вториот балкон, но мене ми се чинеше премногу далеку, поради што крадешкум се спуштив долу, влегов во една празна партерна ложа, од каде што во еден здив следев сè што се случуваше на сцената. Од секоја игра се воодушевував, зашто да се стане балерина беше и мој детски сон. Кога се појавија робинките во ориенталниот танец од балетот „Половецки логор", вниманието ми го задржа првата робинка која ги водеше другите и играше во средина. Беше тоа висока балерина, со преубаво скроена фигура и волшебна игра. Моето внимание се задржа на балерината од чија појава бев фасцинирана. Вака првпат ја видов и запознав балерината Верче. Подоцна станавме колешки и заедно танцувавме во балетот „Ромео и Јулија" во 1962 год. Јас во ансамбл, а таа ја толкуваше ролјата на дадилката, која успеа силно, искрено и спонтано да ја изрази. Беше толку добра што до денес, иако сум видела многу добри балерини во оваа ролја, сепак Верче беше најдобра. Кога во 1969 год. се обнови „Ромео и Јулија", таа повторно ја толкуваше дадилката но, сега јас бев Јулија и имав можност подиректно да ја почувствувам искреноста на нејзиниот артизам. Љубовта и поддршката кои ми ги даде во тој миг ми помогнаа што поверно да ја одиграм ролјата.

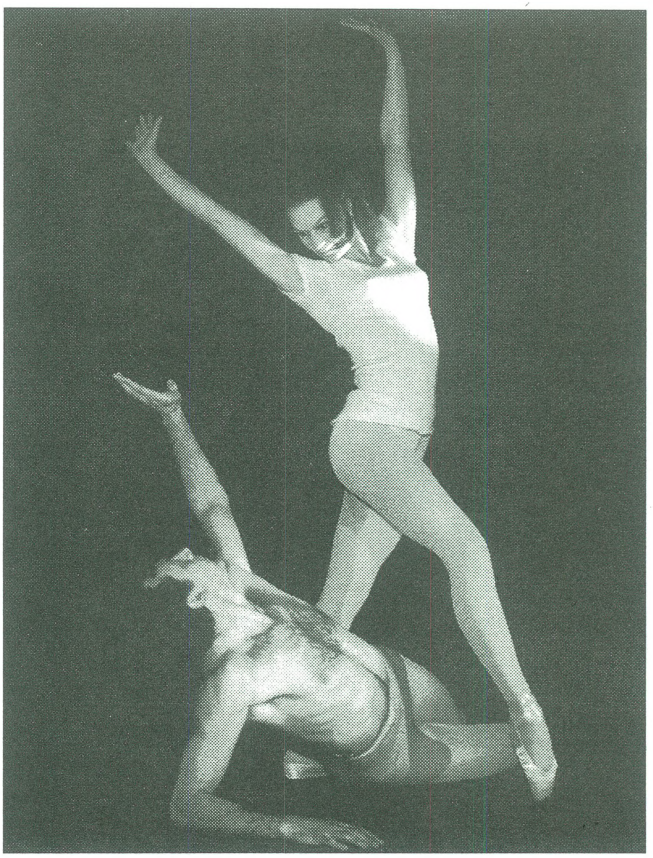
Од постземјотресниот период од 1963 год. па наваму, со мала пауза заради мое отсуство, имав пов-

торно можност да ги следам сите нејзини настапи, ролји и интерпретации. Толкуваше најразлични ролји, пред сè од карактерен и драмски фах. Бројни беа нејзините изведби на ориентални, шпански, цигански, модерни танци или разновидни драмски ликови: градоначалничката, дадилката, управителката, кралици, мајки, па сè до специфични, стилизирани танци и ликови како паунот, крокодилот, змијата. И сите нив, без исклучок, Вера Бранѓолица ги изведуваше добро, успешно, оригинално, што зборува за уметничката вредност на балерината.

Уметничко досие

Во нејзиниот работен век, кој траеше од 1949 до 1976 година, тацувала во многу претстави: „Лабин и Дојрана“ – Селима, беговата жена; „Златната рипка“ – Паунот; „Половецки логор“ – Робинката, „Кралицата на островот“ – Мадам де Лансивал; „Копелија“ – Градоначалничката; „Жизел – пријателки, Вилиса, Берта (мајката), Батилда (кралицата) во повеќе поставки на ова дело; „Охридска легенда“ – русалка, циганка, ориенталка, мајка на Билјана, во четири поставки; „Ромео и Јулија“ – дадилката и г-ѓа Капулети во три поставки; „Тамара“ – Тамара; „Абраксас“ – Змијата; „Танцот на кадетите“ – Управителката; дуетот на „Слепата девојка“; „Петар Пан“ – Крокодилот; „Трирогата шапка“ – Воденичарката; „Кармен“ – Кармен; „Патување“; „Болеро“; „Рајмонда“; „Дон Кихот“ и многу други.

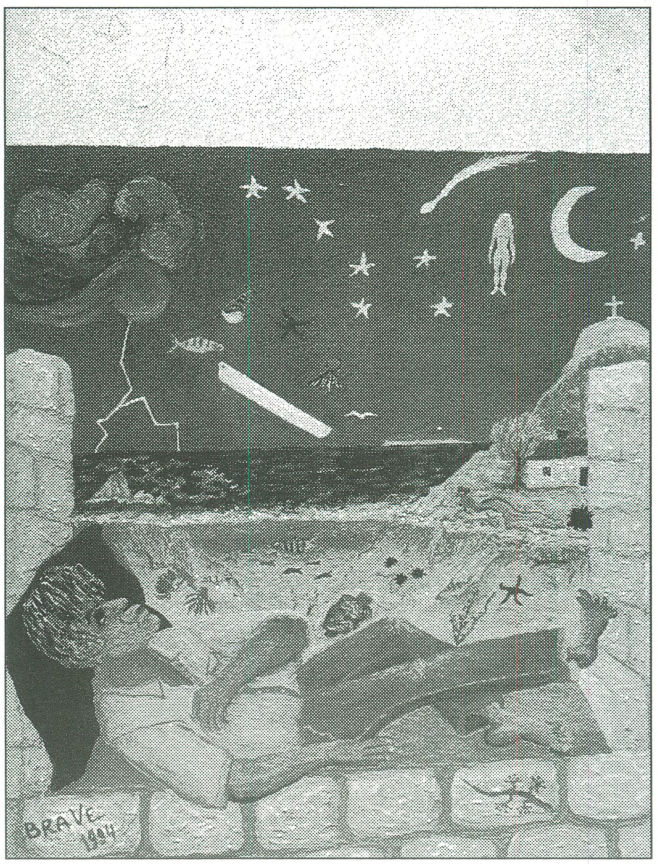
Вера Бранѓолица во „Ромео и Јулија“



Вера Бранѓолица и Ацо Стојановиќ во „Абраксас“

Ако се направи анализа на неколку различни интерпретации на Вера, се добива слика за уметничката вредност на балерината. Таа е редок пример на епизодна солистка со помал број главни ролји, чии изведби формираат впечатлива уметничка физиономија. Нејзините интерпретации често ги надминуваа танците на првите балерини во претставата. Кај Вера немаше лошо или средно одиграни ролји, сите беа изведени многу добро и докрај. Единствено играњето во ансамбл можеше да ѝ попречи, доколку беше несоодветно престроена, зашто беше висока меѓу помалите, побавна меѓу брзите, но најдобра во своите солистички интерпретации, заради што често можеше да се чуе: „Нема друга како Верче“.

Нејзината Тамара од балетот „Тамара“ од 1966 год. од М. Балакирјев и кореографија на Ѓ. Македонски, е ролја која се памети. Со својата интелигентна балетска физиономија, лесно и крајно допадливо ја совлада кореографијата во ориентален стил врз класична основа. Со нејзиниот партнер Т. Ба-



„Сништа", цртеж на Вера Бранѓолица

талаков во ролјата на кнезот, беа двојка која направи интерпретација што остана во сеќавањата.

Во „Трирогата шапка" од 1970 год од М. де Фалја, а кореографија на S. Тајзл, ја толкуваше Воденичарката. Оваа кореографија во шпански стил наполно одговараше на можностите на Вера. Визуелните, стилските, техничките и уметничките барања во кореографијата беа задоволени, поради што Воденичарката беше одлична изведба на Вера Бранѓолица.

Управителката во „Танцот на кадетите" од 1967 год. од Штраус, а кореографија на М. Кура, беше високо остварување на Бранѓолица. Оваа комично-карактерна изведба беше нејзино врвно остварување, вредно за награда која не ја доби поради епизодниот карактер на ролјата. Управителката на колецот вљубена во Генералот, што го толкуваше А. Стојановиќ, беше високо оценета интерпретаторска изведба на уметниците.

„Слепата девојка" од 1968 година е наменски создадено дело токму за Вера Бранѓолица, за кое Ј. Мјачин прави кореографија на музика од Љ. Бранѓолица. Во овој дует дојде до израз класичната поставеност во играта на прсти на Вера, која на слепата девојка успеа да ѝ даде трогателен уметнички израз.

И Кармен во истоименото балетско дело од 1973 година од Бизе и кореографија на О. Милосавлева, исто така беќе подготвувано за Вера, зашто таа го поседуваше капацитетот потребен за реализација на оваа позната ролја. Во ова дело, како и во „Патување" и „Триаголник", Бранѓолица ја изрази способноста за модерен балет во неокласичен и џез стил. Таа е балерина која има наголем број снимени ТВ емисии во најразлични изразни форми.

Семејство

„Некој рекол 'Судбината го режира животот', а поради вистинитоста на оваа мисла, јас го сретнав човекот на мојот живот, мојот сопруг, кога имав 21 година. Бранѓо дојде да корепетира во балетскиот ансамбл во 1957 год., токму кога го подготвувавме „Лебедово езеро". Меѓу нас се роди љубов која заврши со брак, во кој одгледавме три сина, на што сме многу горди. Нашето семејство е уметничко. Освен Милан, Зоран и Влахо завршија ликовна академија. Не е лесно да се одговори на сите обврски како балерина, сопруга и мајка, но мене како на зодијачки знак Рак ми беше многу важно семејството. Благодарна сум му на Бога, зашто денес се радувам и на внучиња. Веќе 23 години сум во пензија. Во овој период од животот, покрај домашните обврски, почнав и да сликам. Имам околу 80 слики во стилот наива, од кои дел чувам овде во Скопје, а дел во Дубровник. Тоа го правам за себе, за своја душа.

Во пензионерскиов период почнав да пишувам и дневник, во кој главен акцент е ставен на Бранѓо – композитор, бидејќи сметам дека јас најдобро го познавам, а тој има создадено убави творби. Верувам дека еден ден некој од внуците ќе напише книга за дедото, користејќи ги моите белешки. Во театар со Бранѓо одиме секогаш кога има нешто добро да се види. Понекогаш минувам пријатни мигови со колешките и пријателките на кафе, или одиме во кино. Во годината топлите месеци ги минуваме со сопругот во Дубровник, додека зимскиот период живееме во Скопје. Што повеќе да кажам освен дека сум задоволна од постигнатото во животот, иако секогаш има уште три збора: 'Можеше и повеќе!'. Можеби, во некој друг живот."

Сето ова зборува за еден талентиран балетски уметник кој не треба да биде заборавен. Со оглед на времињата и можностите во нив, за уметничките достигнувања на Вера Бранѓолица не постои пишан или филмуван збор.

Затоа, пак, долго ќе останат сеќавањата за уметницата кај оние кои имале среќа да ја доживеат убавината на нејзиното творење.

Славко Маринковиќ

„Шекспироманија“

• И првата опера во историјата и стотици потоа се базирани врз драмски дела
• Според комедиите и трагедиите на Вилијам Шекспир се напишани над 200 опери
• Романот „Дон Кихот“ како величествен 'натрајник' на музичката сцена
• Кои македонски опери се инспирирани од националното драмско творештво?

Посегнувањето на либретистите, а со нив и на оперските композитори, по драмската литература е старо колку и првите опери, сега веќе над 400 години. Логично било новата (кон крајот на 16 век) сценска уметничка форма – операта – да се надоврзе, да ја искористи, да ја 'надгради' постарата драма. Но, оваа појава не била карактеристична само за почетоците на операта, туку се одвивала во текот на целиот четиривековен развој на оперското творештво, а е присутна и сега. Паралелно, навистина, се твореле и сосем оригинални текстови за оперските дела, но наспроти тоа оперските творци никогаш не се откажале од драмите и драматизациите, од романите и расказите, од поемите и од кој било литературен род што на некој либретист и/или композитор му се присторил податлив за преточување во сценско-музичко дејство.

Тој процес го иницирал првиот либретист во историјата ***Отавио Ринучини*** (1551–1621), италијански поет, кој своето првенче му го понудил на композиторот ***Јакопо Пери*** (1561–1633) да ја напише операта „Дафне“ (непосредно пред 1597 година), првата опера во историјата на музичкото творештво. Двајцата, така, ја инаугурирале новата сценска форма, што побрзо станала и останала еден од трите доминантни видови на сценска/театарска игра. Истото либрето во 1627 година го адаптирал Германецот Мартин Опиц за да му овозможи на композиторот Хајнрих Шиц да ја создаде првата германска опера. Претходно, делото на Ринучини во опери го преточиле италијанските композитори Џулио Качини (некаде пред 1600 година) и Марко да Галјано (1608). За создавање на своето либрето, Ринучини се 'послужил' со „Метаморфози“ од римскиот автор Публиј Овидиј, кој своето дело *(9рамско-митски ей!)* го довршил во првата година пред нашата ера.

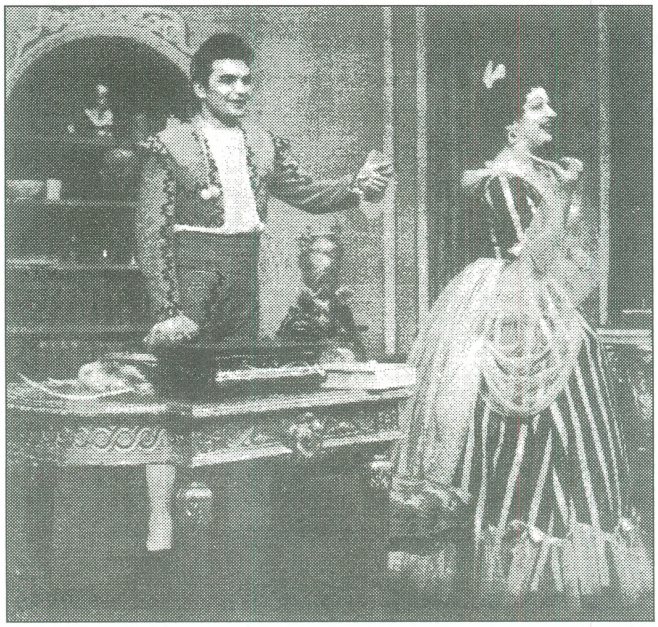
Драмите, логично, се покажале како дела што најчесто ги инспирирале композиторите, тие релативно едноставно се преточувале во либрета, зашто нивното дејство и нивната сценска структура требало „само“ да се *испеат*. Сепак, тоа воопшто и не е така, зашто – всушност – станува збор за создавање нов уметнички чин, автентичен и автохтон, а и толку оригинален што ниеден либретист и ниеден композитор не го криел изворот на инспирацијата. Напротив, задолжително го наведувал веднаш по насловот и по елементарниот квалификатив на својата творба. Впрочем, не ретко на првите 'плакати' на прво место се наоѓале имињата на либретистот и на авторот на делото што послужило како подлошка, а потоа на композиторот.

Светската оперска литература е преполна со примери на преточени драми на оперската сцена.

Античките драмски творби биле меѓу првите 'искористени' за оперски цели. Да ги наведеме само ***Есхил*** и ***Софокле*** чии драми „Прометеј“, односно „Антигона“ се речиси вечна инспирација на оперските композитори. „Ифигенија во Авлида“ и „Ифигенија во Таврида“ на ***Еврипид*** имаат по над десетина приопштувања кај композитори од различни нации, а меѓу најуспешните се оперите на ***Кристоф Вилибалд Глук*** од 1774, односно 1779 година, напишани врз либретата од Леблан ди Руле, однсоно Франсоа Гијар. „Авлида“, меѓу позначајните композитори, ја создале уште Доменико Скарлати (1713), Антонио Калдара (1718), Никола Порпора (1735), Хајнрих Граун (1748), Николо Јомели (1751), Антонио Цингарели (1787) и Луиџи Керубини (1788) – секој со свој либретист, но сите според Еврипид и во верзијата што ја презентирал Жан–Батист Расин во 1674 година. Највредни „Тавриди“ создале композиторите Андре Канпра (1704), Доменико Скарлати (1713), Томазо Траета (1763) и Николо Пичини (1781). И тука 'база' е Еврипид, а либретистите се различни.

Францускиот драмски автор ***Пјер Корнеј*** исто така бил интересен за оперските композитори, особено со прочуената драма „Сид“, како уште и ***Жан Расин***, а секако и ***Пјер Бомарше***, чии „Свадбата на Фигаро“ и „Севилскиот бербер“ станале далеку по-

славни откако за оперската сцена ги создале ***Волфганг Амадеус Моцарт*** во 1786, односно ***Џоакино Росини*** во 1816 година. Меѓу француските автори, како што и може да се очекува, најчеста инспирација на композиторите им бил комедиографот ***Молиер:*** дваесетина негови комедии се претворени во над 80 опери, најчесто „Граѓанинот благородник", „Вообразен болен" и „Господинот де Пурсоњак".



„Севилскиот бербер" на скопската оперска сцена: Благој Петров-Карагуле (Фигаро) и Павлина Апостолова (Розина)

Делата на ***Фридрих Шилер, Карло Гоци, Јохан Волфганг Гете*** и ***Оскар Вајлд*** послужиле за создавање на повеќе опери; на пример, 'помалку' познатиот Гоци е автор на драмата „Турандот" што ја прославил композиторот ***Џакомо Пучини*** под истиот наслов. Маестро Пучини не успеал да ја заврши опера-та (починал во 1924 година), па тоа го сторил неговиот колега ***Франко Алфано*** и во 1926 година можела да биде прикажана праизведбата на една од најпопуларните опери во 20 век, според либретото на Ренато Симоне и Џузепе Адами.

И ***Александар Сергеевич Пушкин*** спаѓа меѓу авторите чии дела, не задолжително драми, се денес прочуени опери. Околу 110 опери му го должат своето постоење на творештвото на Пушкин („Евгениј Онегин" од Пјотр Илич Чајковски, „Пикова дама" – три опери од Фромантал Алеви, од Франц фон Супе и од П. И. Чајковски, „Капетановата ќерка", „Цигани", „Златното петле"... според негови поетски и прозни дела), а меѓу нив посебно место зазема „Борис Годунов", драма што ***Модест Петрович Мусоргски*** во 1869 година ја преточил во опера.

Францускиот писател Викториен Сарду, автор на драми, бил и познат либретист. За неговото име е поврзано и создавањето на прочуената ***„Тоска".*** Неговата драма „Тоска" од 1887 година во либрето ја пресоздале Џузепе Џакоза и Луиџи Илика, па Џакомо Пучини можел да ја види праизведбата на оваа своја опера во Рим на 14 јануари 1900 година.

Како 'инспиратор' за оперски дела се наведува и шпанскиот писател ***Мигел Сервантес*** чиј роман „Дон Кихот" – *неодамна 'избран' за роман на сите времиња во светската литература!* – им послужил на педесетина композитори да напишат опери, најчесто под истиот наслов, или како „Авантурите на Дон Кихот", „Дон Кихот и Санчо Панса", „Дон Кихот на свадбата на Камачо", „Љубопитниот"... Најзначајна меѓу 'донкихотовските' опери е творбата на францускиот композитор ***Жил Масне*** („Дон Кихот") според либретото на Анри Каен (1910). Определен број опери биле создадени и врз драмските дела на Сервантес, но ниедна од нив не ги надживеала првите изведби. Се смета дека околу 50 *сарсуели* (вид шпански оперети) се базирани врз творештвото на Сервантес, најчесто вклучувајќи го во содржините бледиот, висок и тенок витез Дон Кихот.

Сепак, во поглед на инспиративната моќ, ниеден драмски автор не го надминува ***Вилијам Шекспир,*** па со оглед на фактот што над 200 оперски творби како своја подлошка имаат некоја од неговите комедии, трегедии, историски драми или поеми, овој

„Тоска" во МНТ во 1948 година: Јован Стефановиќ-Курсула (Скарпија) и Данка Фирфова (Тоска)

англиски писател стои над сите други. 'Трката' за оперско преточување на неговите творби во некои периоди се претворала во вистинска *шекспироманија.* Почнала уште во 1674 година, се одвивала низ вековите, а трае и сега, со тоа што 'последните' опери биле создадени во 1973 и 1978 година, и тоа само кога станува збор за дела со повисоки музички и сценски вредности.

Меѓу такви вредни дела, оние што ги надживеале периодите на создавањето и продолжиле да се прикажуваат понатаму и на сцени што не се матични за композиторот, стојат осумдесетина наслови според 22 Шекспирови драми од вкупно 34, колку што ги има напишано. Опера е создадена (1946, ***Бенџамин Бритн***) и според неговата поема „Грабнувањето на Лукреција", што во либрето ја преточил Роналд Данкан.

Од вкупно 14-те комедии што Шекспир ги напишал, досега дури 13 се покажале како инспиративни за бројни композитори. Само „Двајцата витези од Верона" досега нема оперска верзија од значаен композитор. Од 13-те трагедии, оперски верзии имаат осум, додека само една од седумте историски драми се пее на сцена – „Хенри IV", во пет верзии, чии автори се петмина композитори.

Најмногу возбудувања кај композиторите предизвикала комедијата *„Бура"*. Имено, најмалку дванаесет опери под истиот наслов опстојуваат и денес на национални и на интернационални сцени. Првата, како што е ред, му припаѓа на англискиот композитор Метју Лок (1674), но сепак таа повеќе се смета за сценска музика, отколку за вистинска опера. 'Пропустот' го исправил сонародникот ***Хенри Персел*** (1695), кому „Бура" му била втора инспирација од Шекспир. Тој, три години пред тоа, веќе се претставил со „Вилинска кралица", опера напишана според комедијата „Сон на летната ноќ".

Другите „бури" им припаѓаат на композиторите Петер фон Винтер (Германија) 1798, Венцел Милер (Австрија) 1798, Александар Аљабјев (Русија) 1835, Фромантал Алеви (Франција) 1850, Здењек Фибих (Чехија) 1895, Николас Гати (Англија) 1920, Феличе Латуада (Италија) 1922, Хајнрих Зутермајстер (Швајцарија) 1942, Курт Атерберг (Шведска) 1948 и Франк Мартин (Швајцарија) 1956.

Меѓу позначајните оперски дела што биле инспирирани од Шекспировите комедии се „Венецијанскиот трговец" на италијанскиот композитор Марио Кастелнуово – Тедеско (1961), „Веселите жени виндзорски" на германскиот композитор ***Ото Николај*** (1849), „Залуден љубовен труд" на американскиот композитор со руско потекло Николај Набоков (1973), „Беатрис и Бендедикт" (според „Многу врева за ништо") на францускиот композитор ***Ектор Берлиоз*** (1862), „Виола" (според „Ноќ спроти Водици") на чешкиот композитор Беджих Сметана (1875) и „Сон на летната ноќ" на англискиот композитор Бенџамин Британ (1960).

Според бројот создадени оперски дела, кај трагедиите најчесто биле обработени *„Ромео и Џулиета"* и „Хамлет". Трагедијата на младите љубовници се наоѓа под насловите „Ромео и Џулиета", „Џулиета и Ромео", „Капулети и Монтеки" и „Сè за љубовта". Првата опера на оваа тема е дело на чешкиот композитор Јиржи Бенда во 1776, а најновата на германскиот композитор Борис Блахер во 1950 година. Како најзначајна, меѓутоа, се вреднува творбата на францускиот композитор ***Шарл Гуно*** кој операта „Ромео и Џулиета" *(Romèo et Juliette)* ја напишал во 1867 година според либретото чии автори се познатите мајстори Жил Нарбје и Мишел Каре.

Шест верзии на *„Хамлет"* се наоѓаат во репертоарите на светските оперски сцени, секогаш со името на главниот јунак во насловот: Саверио Меркаданте (Италија) 1822, Франко Фачо (Италија) 1865, Амброаз Тома (Франција) 1868, Марио Џафред (Италија) 1961, Хамфри Серл (Англија) 1968 и Шандор Соколај (Унгарија) 1969.

Американскиот композитор ***Семуел Барбер*** ја добил честа со негова опера да биде отворена новата зграда на операта „Метрополитен" во Њујорк (16.9.1966). И тој се 'повикал' на Шекспир: според либрето на *Франко Зефирели,* ја компонирал трагедијата „Антони и Клеопатра" што била изведена како прва во новата куќа на „Мет". Оценета како неуспешна, операта подоцна била ревидирана од ***Џанкарло Менотти.*** Тој направил подобра верзија, но исто така не премногу атрактивна за изведување.

Трите највредни опери според Вилијам Шекспир ги потпишал врвниот оперски мајстор ***Џузепе Верди:*** „Макбет" во почетната фаза на својата кариера, а ремек-делата „Отело" и „Фалстаф" како претпоследна и последна опера, односно како 27. и 28. во својот оперски опус.

Операта *„Макбет"* била праизведена во 1847 година, според либретото на композиторот и на Франческо Марија Пјаве; подоцна (1865) за парискатa премиера либретото го ревидирал Андреа Мафеи.

Еден од Вердиевите врвови е поврзан со еден од Шекспировите врвови – трагедијата *„Отело"*. Ова дело на писателот од 1604 година станало дело на композиторот во 1887 година.

Операта, според либретото на Ариго Боито, била праизведена во миланската „Скала" на 5 февруари 1887 година. Диригирал Франко Фачо, а главните улоги ги креирале Тамањо (Отело), Морел (Јаго), Панталеони (Дездемона) и Петровиќ (Емилија).

„Кузман Капидан": Димитар Мариновски (Џеладин-бег) и Бранислав Попгеоргиевски (Поп Стефанија)

Единствената вистинска комедија на Верди, насловена како *„Фалстаф"*, е последното оперско дело што великиот композитор го создал на 80-годишна возраст. Либретистот Ариго Боито се послужил со две Шекспирови дела – „Веселите жени виндзорски" и „Хенри IV" – во кои се појавува ликот на дебелиот витез сер Џон Фалстаф. Праизведбата (9.2.1893) се одржала, исто така, во „Скала" под диригентската палка на Едоардо Маскерони, а насловниот лик го толкувал Виктор Морел (1848-1923), француски пејач, еден од првите вистински вердијански баритони.

НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ
ПРЕМИЕРА
В. А. МОЦАРТ
СВАДБАТА НА ФИГАРО

Премиерно „програмче": Моцарт според Бомарше

Со драмски творби се поврзани и определен број ***македонски опери.*** Македонските композитори наоѓале инспирации во националните драмски дела и како резултат на тоа се појавила и првата македонска опера („Гоце"), како и некои други потоа.

Оперскиот првенец *„Гоце"* е дело на композиторот Кирил Македонски, со либрето што според својата драма од 1951 година го напишал Венко Марковски.

Operата е praизведена на 24 мај 1954 година: диригирал Тодор Скаловски, режирал Петре Прличко, а басот Данчо Митровски ја пеел насловната улога.

Драмата „Вејка на ветрот" (1957) од Коле Чашуле е преточена во опера според либретото што го напишал Драгослав Ортаков. Композиторот Тома Прошев ја насловил својата опера *„Пајажина"* и таа била praизведена на 21 мај 1966 година.

Композиторот и диригент Трајко Прокопиев и за двете свои единствени опери се инспирирал од македонското драмско творештво. Неговата прва оперска творба *„Раздел-ба"* (praизведена на 17.11.1971) е создадена врз мотивите на драмата „Печалбари" од Антон Панов.

Десет години подоцна (4.4.1981) тој ја напишал и операта *„Кузман Капидан"*, главно според истоимената драма од Васил Иљоски, но и од некои други литературни извори.

Конечно, и оперскиот првенец на Ристо Аврамовски – *„Болен Дојчин"* – како подлошка има драмски дела. Композиторот е автор и на либретото, напишано според „Болен Дојчин" (1971) и „Анѓелина" (1972) од Ѓорѓи Сталев. Operата е praизведена во рамките на Мајките оперски вечери (18 мај 1983): диригент е Ангел Шурев, кореограф Снежана Спасевска, режисер Љубиша Георгиевски, а главните ликови на Дојчин и Анѓелина ги креирале Георги Божиков и Емилија Аврамовска.

Тихомир Стојановски

За македонското простување

Писанија за една театарска битка по сртовите на вишниот Пирин

(почетокот на 2000 година)

Истата вечер во главниот град гостуваше уште еден македонски театар. Така сакала театарската судбина. Да се разминат Македонците. Ние од „Скрб и утеха" бевме дојдени поблизу до планината. На нејзините македонски плеќи. Пирин велик како нешто древно и свето од кое се црпат грстови верба, посвета и енергија. Споменикот го урнале неколкумина. Горе во македонската Агора на местото Папас Чаир каде што се збиднала гибелта, Јане македонскиот пиринѕки цар и неговата посвета: „Народите се браќа и како браќа треба да живеат!" – македонскиот цар на Пирин Јане Сандански. Така пишува на плочата. Споменикот. Сепак го урнала некоја грда прокоба. Искршената плоча, и споменикот кутнат во долот. И мртов им пречи Македонецот. Сепак, на 22 април, повторно ќе го возобноват споменикот Македонците од Сандански.

Вечерта мина чудно. Речиси во тихување. Во салата во Микрево имаше само 17 души. Претставата се отвори во својата жестина и дребност. Штом почна празненството влезе едно кратко потстрижено момче: гледаше како театарот игра на мајката сцена, ги крена рамениците и излезе во ходникот на читалиштето. Покажуваше знаци на чудење упатени надвор. Потоа требаше да ја светосам сцената. Почнував од зад гледалиштето и така бев сведок на тајната сценка. На оној потстриженият.

Искршената плоча на Папас Чаир, местото на убиството на Сандански

Падна една шипка. Благоја Ивановски го погоди в чело. Крв на сцената. Крвна жртва за Асклепијадите. Така мина првата пиринско-македонска вечер. Можеби ТИЕ помислија дека ќе се откажеме.

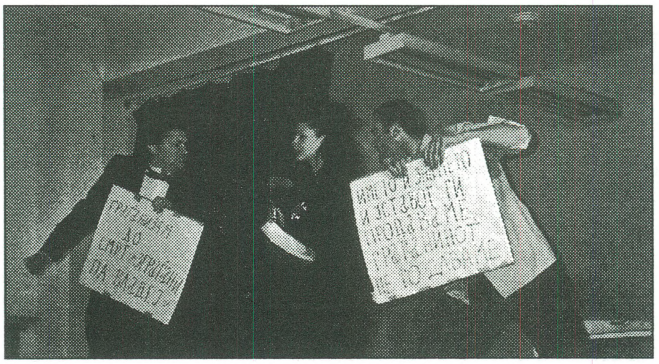
Сандански е поставен на некое древно – македонско светилиште. Старото име му е Свети Врачи. Светиот Кузман и Дамјан исцелители. Храмовите на Асклепиј, Тиха – мојата именителка, Деметра и натписот на градскиот музеј. „Благодарност на Македонците" – напишано на македонскиот царски јазик коине. „Сè што има врска со античка Македонија се носи во Софија!", ни рече еден од Македонците.

Градот е положен на древен град. 3200 години историја на Сандански. Едно од местата каде што се лекувале од битките фалангистите на Филип и Александар.

Ноќта имаше заседание царскиот македонски театарски совет. Дионисиеви чествувања и древно – македонско вино. Го пративме Хермес Божјиот мартир да киниса на местото на битките. Во Елешница кметот ја заклучил салата и ја дувнал. Во Разлог нè чекаше пусијата. Тоа беа местата каде што требаше возобновениот театар „Скрб и утеха" да игра утре со претставата. И така. Зар навистина се понадеваа дека ќе си заминеме без да ја сториме театарската жртва и посвета?

Утрината, пред јасното сонце да го милува Пирин, друмувавме накај светилникот на Баба Ванѓа. Рупите. Место каде што се вкрстуваат минатото, сегашноста и иднината. Можеби актерите беа дојдени да нацрпат сила за светоста. Потоа друмувањето нè водеше кон манастирот во Рожен. Манастир во пазувите на планината од 11 век. Светата икона на мајката Божја. Гробот на Јане Војводата. Сепак неговиот манастир Свети Кирил и Методиј беше затворен со катинарот. Сепак, на тоа место секоја година Македонците се собираат на свети Дионисиј по повод смртта на пиринскиот цар.

Македонствуваат. Жив е Јане, пожив од многумина.



„Олесни, разреши прости" во селен Лесен: Тихомир Стојановски, Зорица Панчиќ

Потоа ја прекрстивме планината. Врвовите бели од снегот. Силниот Хомеров ветар Бореј Брзокрилиот. Пред да зајде јасното сонце стоевме во Кремен пред читалиштето. Височината е преку 1000 метри над белото море. Ej.

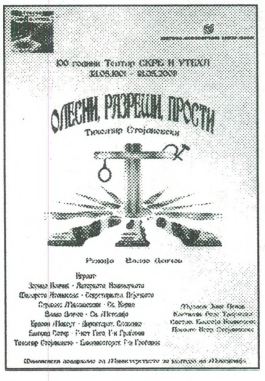
Зад сцената баботи ќумбето. Актерите се послаа на мајката сцена. Првпат во Кремен се случуваше театар. Додека траеја сцените, еден стар чичко се качуваше и ги гушкаше актерите и им даруваше цвеќе. Беше дојдено целото село, околу 250 луѓе. Се отвори „Олесни, разреши, прости" претставата на Војдановиот македонски театар. Блаже Миневски во својата анкета запишал: „Силен сугестивен театар на македонската болка кој наместо со ракоплескање се наградува со солзи"? Истата вечер таму некаде во Софија „големиот" театар играше за тамошната публика... На крајот Македонците во салата во Кремен побараа актерите кои ги играа Свети Кирил и Методиј да го благословат народот? Театарот се допре до животот. Жив е Чернодрински. Жив е пиринскиот цар Јане Сандански. Попусто му ја уривате бистата! Жив е овој македонски народ во Пиринско. Прифатија тапаните и зурлите. Народот се фати заедно со актерите на орото. Татнеше. Бореј престана да фури. Сопре. Се отвори сводот. Ѕвезди. Очите на Македонците. Дионисовото вино. Истата вечер таму некаде во софиските згрaдулиња МНТ играше претстава на која се појавила внуката на македонскиот театарски апостол Чернодрински. Повторно се разминаа Македонците. Таму во гордиот Кремен, родното село на Ѓорѓи Радуле (автор на македонските книги „Историја на Македонија" и „Кој ја фалсификува историјата?").

Потоа, боднати од силата на планината, од провиденијата на Македонката Ваѓа и од пиринскиот цар игравме во Сандански. Имаше преку стотина луѓе публика. Тие што не се плашат од наказанија. Ангелина Маркус одржа беседа на македонски јазик за античките македонски театри. Дента ги посетивме храмовите. Тиха и Асклепиј, древниот град бил лекувалиште каде што македонските царски пешадери ги исцелувале раните. Една жена во својата визба пронашла хекатомба. И не случајно второто име на Сандански е Свети Врачи, Светите Кузман и Дамјан исцелители. Дарувај ни сила и исцеление, Тиха именителке моја! Претставата мина со леко. Следниот ден игравме во Мосомиште и Лески пред жедната публика. Децата вревеа во салата. Прав од неизбришаната сцена. Вресок на потиснатa енергија. Останав сам по претставата на сцената. Радосни, децата ме посипаа со цвеќиња. Во Ракле раширено ми даруваа дел од својата мечта. Можеби ОНИЕ кои нè демнеа, помислиле дека ќе се откажеме и ќе се вратиме во Република.

Во Лески се случи уште една крвна сценска жртва. Ја прескокнав сцената и се најдов прекутрупа долу пред нозете на публиката. Прснаа во смеа. Потоа ги повикав на борба. Замре смеата. По методите на древниот македонски филозоф Аристотел, поверуваа во сценската живост. Таму каде што се порамнуваат театарот и животот. Сепак, од коленото капеше крв. Асклепиј и Тиха во храмовите послани низ Пиринско. Посвета, молепствие и светост. Крвни и бескрвни жртви. Денонoсии, тапани ора и вино. Крваво македонско вино излеано од срцевината на светата Пирин Планина. Не, не минаа пиринските македонски празненства без монологот на Александра.

По претставата се собра голема Денонoсија. Пеаните на Аполон, насмеаните лица на македонскиот народ под Пирин. Тапанот ги наткреваше дамарите на древните македонски стапки. Едно момче ми зеде изјава за локалниот весник. Вртеше-сучеше да извлече нешто против бугарскиот народ. Јалов обид. Ги берев стапките, патеките на царскиот македонски филозоф. Текне-методот на Аристотел. Сигурно ќе му текне откако ќе го просветлиме Пиринско.

Изгреа јасното сонце. Страшко Милошевски сè уште пееше од Пеаните. Кинисавме накај тој пуст граник. Митница. И таму театар. Актерската екипа на театарот „Скрб и утеха" беше држена 5 часа на границата. Божем бараа нешто во дреите на возобновениот театар на Војдан Поп Георгиев Чернодрински. Дојде полициската кола. Излегоа неколумина. Ни го побараа текстот од претставата за царина. И книгата на впечатоци од претставата. На „распитка" беа новинарите од „Вечер" и „Македонско сонце", како и директорот на „Скрб и утеха". Ќе остане како впечаток дека некоја грда сила се обидуваше да ја разгроми оваа културна македонска мисија. Не успеаја. Ех, незнабошци ниедни. Жив е Пирин, живи се Македонците, жив е Јане царот на светата планина, жив е духот на баба Ваńа, исцелителната сила на Асклепиј и среќата на мојата тивка именителка, древно-македонската Божица на среќата Тиха. Има Господ!, Има Господ! – повторуваше актерот од „Скрб и утеха" на петте претстави за Македонците во Пиринско. Се работеше за „Олесни, разреши..." и за простување. Но, можеби ТИЕ не се достојни за прошка. И Господ со вас, Македонци мои. Напред, спроти јасното сонце, со силата на планината.



Васил Тоциновски

Драмата за скопската девојка „Милена“ од Стефан Савов

Во годините меѓу двете светски војни драмските друштва, секции и групи на Македонците во Пиринска Македонија и на македонската емиграција во Бугарија почесто ги изведуваат драмските текстови на познатиот бугарски артист Стефан Савов. Тоа ќе се случува и по завршувањето на Втората светска војна, во времето на културната автономија на Пиринска Македонија, кога посебно популарна била неговата драма „Милена“. Стефан Иванов Савов (18 април 1896, Михајловград – 21 февруари 1969, Софија), по завршувањето на гимназијата во Враца, во 1920 година стапил на работа како приправник-артист во Народниот театар во Софија. Народен артист, трикратен добитник на Димитровската награда, Савов бил извонреден толкувач на драмски и комични улоги од класиката на бугарската и светската драма, како Иван Вазов, Шекспир, Гоголь и други. Првата негова драма „Јончови ханови“, напишана во 1931 и објавена во 1940 година, била многу играна и секако негово најпопуларно дело на сцените на професионалните и на аматерските театри. Творечкиот опус опфаќа голем број драми, комедии, пиеси за деца и млади, драмски поеми – легенди и историски трагедии, како и книги со размисли и раскази од селскиот живот со нагласен морализаторски карактер. За драмското творештво ќе забележат дека понекогаш умее да го привлече гледачот, но најчесто интригата е нагласена и банална. Хероите не му се психолошки уверливи. Со песнотија ги раскажува сложените човечки односи и конфликти. Во различни варијанти ги обработува темите за бегството од село в град, за семејниот морал и за несреќната љубов меѓу млади кои припаѓаат на различни социјални категории. Се одбележуваат неговите историски драми.[1]

Драмата во три чина „Милена“ Стефан Савов како одделна книга ја објавил во 1941 година.[2] Таа има и свој поднаслов „Скопска девојка“, кој подецидно го одредува местото на драмските настани, како и темата.

Инсистирајќи секако на нејзината документарност, под списокот на лицата е информацијата дека „дејството се случува во Скопје околу 1830 година“. Станува збор за семејна драма, па оттука и нема многу ликови, покрај главниот јунак околу кого се се врти Циле Челопечанец, тука се богатиот скопјанец и градски првенец Хаџи Трајко, со неговата ќерка Милена и мајка му Спасена, паша Димко и син му Маринчо, чорбаџијата Страхил и споредните ликови Вена, прислужничка, и Дуле и Михо, момци кај Хаџи Трајко. Сите три чина се случуваат во неговиот дом. Оттука авторот прави детални описи на богатата градска куќа во Скопје, ги доловува навиките и менталитетот во неа, верувањата и обичаите, етиката и честа на семејството како камен темелник на општеството и цивилизацијата. Описите и дообјаснувањата претставуваат интересен материјал за времето и животот на македонската граѓанска класа во првата половина на 19 век. Притоа посебно се задржува и во описот на физичкиот изглед и на психолошките посебности на личностите во драмата.

Во првиот чин како збидната голема семејна трагедија, но и како непомала нова закана и несреќа за семејството и за домот на Хаџи Трајко, постојано во сите разговори и размисли се спомнува Циле Челопечанецот. Тој е тема во првата слика во дијалозите меѓу деветнаесетгодишната убавица Милена, нејзината слепа баба Спасена и домашната прислужничка Вена. Веќе шести ден како ордите на пашата го напаѓаат градот, посебно калето, та „не смее човек надвор од куќата да подаде глава од нивните куршуми и ѓулиња“, се жали Спасена. Се војува и се гине, во градот се вселил страв и ужас и сите очекуваат што ли ќе смисли и со каква итроштина челопечанецот Циле ќе ги реши работите во своја корист, тој предавник кој застанал на страната на турскиот поробувач и насилник. Тој е оној, за кого Вена кажува дека: „Знам, бабо. Тој отвори тешка рана во срцата на сите нас“. „Господ ќе му плати“, колне бабата. Одговорот на Милена само навестува нешто: „Господ е високо... Само јунак тоа може да го направи, поголем и полукав од него, а нема.... Ех, јас да бев маж, ќе видеше тој како се

1 Речник на българската литература, 3 том, Издателство на Българската академија на науките, София, 1982, стр. 230 – 231

2 Ст. Савовъ, Милена, (Скопска девойка), Книгоиздателство Хр.Г. Дановъ, София, 1941, стр. 56.

погани моминската чест“. Тој е страв и трепет и кај младиот момок Михо кој кажува дека дедо аџијата му наредил да ја наточи сабјата, па тој само нека дојде и добро ќе биде пречекан. „Вие не го познавате Цилета. Нему никој не може да му се противстави. Какви ли аги и бегови уништил, та со вас ли ќе се мотка“, предупредува Вена. Доаѓа и вториот момок, седумдесетгодишникот Дуле, ги разгледува сабјите и прашува дали двете се исчистени, зголемувајќи ја напнатоста, и најавувајќи дека треба да дојдат чорбаџи Страхил со син му Маринчо и паша Димко. Михо треба да ги пречека кај капицикот на Талеви, само нив да ги пушти и никој друг повеќе.

Ропството како зло и несреќа се отркива низ дијалогот меѓу Милена и старецот Дуле. „Сите станавме духови“, воздивнува Дуле. Исчезала радоста, а оваа буна уште повеќе само ги преплашила сите, продолжува со разговорот Милена, но не и само таа, „нашите души одамна се ропски“. И прашува зошто ги чистат сабјите. Одговорот дека можеби ќе притребаат и ќе се најдат, не кажува ништо. „Од нашиот дом никому. И не само од нашиот дом, од целиот пашалак, ако сакаш, никому сабја не му прилега. Нема веќе јунаци. Имаше еден и тој со Турците се здружи“. А на тие нејзини зборови, тој возвраќа дека: „Тој не е јунак, а разбојник“. И полека се одмотуваат тајните низ кажувањата на Милена дека лесно не се заборава саканата сестра Спасена која отиде премлада во црниот гроб, а нејзиниот убиец Циле е така блиску, слободен и господар, та: „Затоа и така зборувам – од мака, зашто таа си отиде, а тој уште живее, и нема кој да му плати“.

Кажувањата за Циле прераснале во легенда. „Слушнав како зборуваат, дека бил многу убав. Јуначиште и убав. Која мома ќе ја погледнел, никогаш веќе не го заборавала, ден и ноќ мислела на него. Вистина ли е, или само така зборуваат“, прашува Милена. Господ да го убие, одговара старецот, бил убав. Го гледал уште кога бил ајдутин, пред да им се придружи на Турците, и кога бил заштитник на христијаните. Тој бил голем јунак и Турците бегале од него како пилиња од јастреб. Но тие биле итри, па го придобиле за свој соработник. Народот го опеал и во песни. Една од нив пее и Милена: „Заптисај си, тетко Денко, девојчето, / девојчето, гостинчето твое, / ми прелага, тетко Денко, все маало / все маало, та дур и хајдути“. На тоа го добива неговиот прекор: „Девојче, полуде ли ти? Тој ја грабна сестра ти, ја измами и ја уби, јас сабја за главата му спремам, а ти песна му пееш... И која песна! “ Да, тоа е песната за ајдутинот Циле и за скопската девојка Спасена. Таа го мрази и вели дека си дала клетва дека ќе му се одмазди за својата сестра. Таа тешка обврска врз себе ја презема момокот Дуле. Стигнуваат најавените гости.

Не е време за гости, ги пречекува Хаџи Трајко, можеби и не требаше да ве повикам, но се работи за сите нас. Разговараат за борбите меѓу пашата и бејлерите, но тука е замешан и Циле, а тој каде се зафатил, никогаш и никаде не бил губитник. „Гледате, каква несреќа му се заканува на Скопје. Никој не знае што ќе биде утре, а можеби и уште оваа ноќ. Се тепаат војски, не е шега. Само Абдуран паша од Тетово на својот брат му испратил помош од три илјади души. Ги води оној разбојник...“, кажува домаќинот. Димко вели дека пашата имал ферман од султанот за Скопје, бејлерите не го даваат градот, но тој ако решил и со сила ќе го земе. Уште повеќе кога со нив бил и оној ѓавол Циле. И додека трае разговорот дотрчува Маринчо и соопштува дека градот бил заземен. Сета работа ја завршил Циле. Се преправил како божем доаѓа на помош на бејлерите и тие го пуштиле да влезе во калето. Му поверувале и го пуштиле. Потоа разбрале кој е, но било доцна, зашто ги опкружил и ги заробил сите. Сега било време да се направи нешто, заклучува домаќинот, и треба да бидат спасени луѓето. Пашата еднаш веќе го имал каснато, и ако тој го има градот, одново ќе посегне по него и по неговото семејство, а тешко и на целиот град, и на пашалакот. Затоа и ги повикал, зар уште ќе седат со скрстени раце. Но така не мислат другите, тие едноставно се плашат да се кренат и да се побунат против пашата. „Ќе трпиме како што трпевме и досега и ќе чекаме“, зборува Димко, Хаџи Трајко нема да чека Циле да дојде во неговата куќа и да гледа како паѓаат главите на мајка му и на ќерката. Доста му била една жртва од неговиот дом, друга нема да му даде. Страхил смета оти ако направи нешто, за тоа ќе страда целиот град. Значи останува сам, потврдува првенецот, сам со своите и со слугите. И тој и ќерка му сметаат дека Маринчо не може да биде нивни човек, се раскинува свршувачката и на гостите им е покажана вратата.

Останува сам и во доградбата на црквата. Таа е единствениот белег за постоењето и за иднината на еден народ. Бидејќи никој не сака да ги земе парите, да даде клетва дека со нив ќе го заврши народното дело, со народните пари, решава да ги скрие и кога ќе им бидат потребни ќе ги најдат. Во долгиот дијалог меѓу Милена и Маринчо, таа јасно кажува дека „меѓу нив немало ништо и не може да има“, и уште дека „ти дадов збор, зашто верував во тебе, зашто се надевав, дека во тебе ќе го најдам човекот, за кого сонував, за кого копнеев. Сфатив дека сум се излагала“. За неа нема никакво значење тоа што сите луѓе знаат дека тие се свршеници, таа всушност и не живее за нив. Останува момокот Дуле со семејството и со клетвата дека токму тој ќе му се одмазди на Циле. Ако тој ги победи бејлерите, му се заканува на Маринчо, него ќе го засака. За него и продолжува разговорот со Дуле. Тој никогаш не го имал видено, зашто во Скопје и не се симнувал. Вистината за него и за Спасена, ја знаел само тој. Таа со двајца слуги патувала кај тетка си, и кога ги виделе разбојниците слугите побегнале да си ја спасат кожата, оставајќи ја сама девојката. Едниот се загубил, а другиот слуга дошол да каже дека таа паднала во рацете на Цилета. Но, што потоа се случило, само еден Господ знае. Минале два дни и дошол човек од неговото село Челопеки, со порака аџијата да оди и да си ја земе ќерката. Каква радост ја исполнила куќата тогаш. Помислиле дека разбојникот се смилувал над девојата и решил да им ја врати. И кога отишле

таму, а таа мртва. Бела и убава како бел трендафил, со куршум во градите, а тајната ја однела со себе во гробот. На прашањето дали тој ја убил, старецот одговара, а кој друг би имал срце да погуби таква убава пролетна пупка.

Се слушаат нови пукотници, а стигнува вест дека сараите биле запалени. Хаџи Трајко останува сам со стариот слуга кој му ветува дека до последниот здив останува со него и со ќерката која му вели дека нема зошто да жали, зашто никогаш и не го сакала наметнатиот свршеник. Всушност никој никогаш и не ја прашал што сонува таа. Човекот по кој копнее и самата не го знае, но го чека, и така силно го присакува, што тој мора да дојде, и чувствува дека наскоро ќе се појави. Таткото не верува во тоа што го слуша, а слугата му вели дека таа е болна и не знае што зборува. Точно знам, одвраќа девојката, та нели ние со тебе и зборувавме за тоа, му се свртува на Дуле и заминува. Што се случува со моето дете, преплашен е родителот. Не знам, крева рамена слугата, ние навистина зборувавме за тоа, нешто подразбрав, но ме полазуваат морници кога ќе помислам дека тоа може да биде вистина, и дај Боже да сум се излагал. Љубовта на девојката кон разбојникот и злосторникот кого сите го обвинуваат, како да ја најавува вистинската драма која допрва ќе треба да се случи.

Вториот чин го исполнуваат сончево утро, пролет и биењето на црковните камбани. Милена седи на миндерот и тивко пее: „Не зборуј, либе, изгор изгоро, / тргнеш ли, тргам и ја со тебе; / не ќе те, либе, в борба посрамам, / в јуначко време сум се родила“. Јасно е навестена новата љубов. Циле е и тема на разговор меѓу неа и младиот момок Михо. Сите очекуваат дека треба да дојде некој важен гостин, на што се должат и подготовките во куќата. Циле станал ага на пашата, соопштува момокот. И сега по пашата тој е втор човек во целиот пашалак. И во неговите кажувања дека вчера го видел, се идеализира сликата за големиот јунак. Јавал на својот бел арапски ждребец, дотеран, со засукани црни мустаќи, со накривен црвен фес, да не можеш да му се нагледаш. Минал низ градот, свратил во конакот, и потоа заминал кон Чаир маало каде што се градел новиот сарај. „Навистина ли Циле е толку убав, колку што го прикажуваат луѓето“, прашува Милена. „Не знам дали е убав, но голема ѕвезда има. До што имаше луѓе на улица, застанаа да го видат“, одговара Михо.

Доаѓа Спасена и го прекинува разговорот. И таа прашува кои гости ќе дојдат, па веднаш ѝ забележува на внуката дека целиот град знае за свршувачката со Маринчо и дека луѓето ќе им се смеат. Таа има сериозен одговор дека ниту таа е за него, ниту пак тој е за неа, и нека си бара друга. На забелешката дека плачел за неа и венеел од ден во ден, Милена се чуди и забележува: „Зар за него се сврши момите во Скопје?“ И ако тука ги нема, нека оди во Струга. Зборуваат дека таму сите моми биле убави. Па гласно кликнува дека и самата не знае зошто денеска и е толку убаво и што денеска ќе ѝ се случи!? Баба ѝ додава дека сонувала убав сон и го раскажува. Со сестра ѝ Спасена отишле

Сцена од вториот чин на „Милена“

на лозје да берат грозје. Таа извадила ноже да го исече гроздот и откинувајќи го веднаш се преторил во млад човек, кој бил толку многу грд, што изгледал дури и страшен. Се исплашила девојката и полека се враќала назад, а човекот доаѓал кон нив. И се свртела да види што прави Спасена, и гледа ја нема, а на нејзино место стоела Милена. Со ножето в рака, го прашуваш дали дојде и забележуваш откога го чекаш. И во миг му го забила ножето во срце и во тој миг момчето станало друго; убав, како златен ангал. Ја гледал и се смеел. Од раната која му ја направила со ножето, извадил црвен цвет, како момински усти и ѝ го подарил. Се пробудила бабата, и на прашањето од девојката дали го зела цветот, не знаела да одговори.

Стигнуваат Страхил и Димко. Кажуваат дека синоќа кај пашата се случувале чуда. На Хаџи Трајко му рекол дека црквата што ја почнале, ќе ја завршат, а и самиот ако треба материјално ќе ги помогнел. И кој очекувал такво нешто од еден Турчин!? Потоа пашата и градскиот првенец останале сами да зборуваат во четири очи. Сите со нетрпение очекуваат тој да каже што се случувало меѓу нив. Пашата му рекол дека му се големи должници. Станувало збор за убиството на неговата ќерка и за оној разбојник Циле за кој му рекол дека: „Тој е мој ага и јас го сакам, како да ми е син“. Побарал да го сослуша, а за тоа како ќе му се оддолжат, ќе размислеле и уште утре ќе му кажеле. Ете, утрово дошле двајца спахии и му соопштиле дека самиот Циле претпладнево ќе дојде дома кај него. На тоа остро реагира Спасена, но синот ѝ одговара дека морал да ја прифати средбата, а за тоа каква и да било отплата да му понудат, ќе ја одбие, и својата чест нема да ја продаде. Наскоро доаѓа и Циле. Знае дека му е тешко да го прими во својот дом по она што се случило пред три години, но доаѓа да му ја каже милоста и волјата на пашата кој го поставува да биде хазнатар на целиот скопски пашалак. Хаџи Трајко не сака ни да чуе за големата почест преку која ќе ги собира даноците и парите, едноставно ќе го ограбува народот.

Но така не мисли и Циле. Дали ќе го плачкосува народот или не, тоа е негова работа, му одговара. Ако не прифаќа, на негово место ќе биде назначен друг, а

каков ќе биде тој, никој не знае. Но, сега ја има можноста и самиот да направи нешто за својот поробен и измачен народ. Добро треба да размисли дека со таа почест и со парите може да ја доврши црквата, утре ќе треба да гради училиште, само за тоа треба да се има ум. Споменот за ќерката е најмил, одвраќа, и бара да си оди. Заминувајќи се среќава со Милена и таа го поразува со мислата колку многу личи на неговата сакана Спасена. Домашниот слуга Дуле притоа се обидел да го убие дојдениот и тоа создава нов конфликт. Циле бара заптиите да го ослободат старецот, по признанието дека девојката всушност ја подготвиле одмаздата. Циле заминувајќи си вели дека на старецот му го простува гревот кога бил толку јунак да се пресмета со него, но никогаш и не помислил дека тука во домот во кој живеела неговата Спасена, во нејзините најблиски има толку омраза, само затоа што ја љубел Спасена.

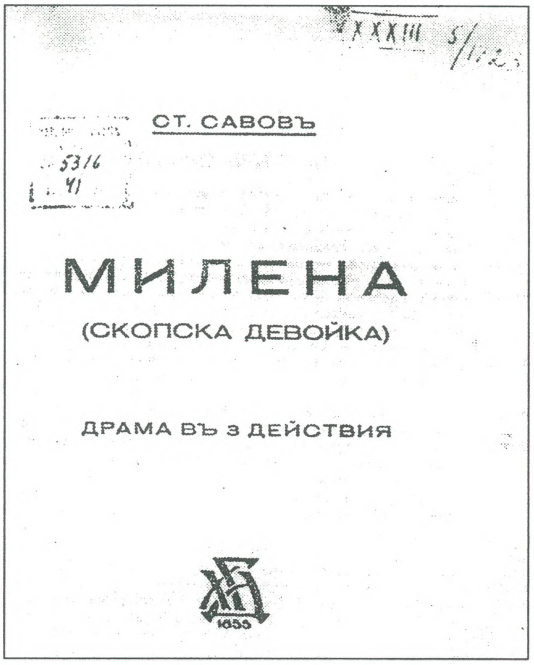
Втората слика ги содржи средбата и разговорот меѓу Милена и Циле. Тој знаел дека неговата Спасена имала помала сестра, зборувале доста за неа, но не знаел дека толку многу личи на неа; истата свилена коса, истите бадемови очи, истата снага... Љубовта е обострана и тој јавно ја искажува желбата таа да биде замена за несреќно загубената девојка. Ја љубев Спасена, ѝ говори, но уште повеќе ќе те љубам тебе, ти ќе ми бидеш за двете. Слушнал дека таа сака јунак, а поголем јунак од него нема да најде, та нека стане негова жена, сè што сака ќе направи, царица ќе ја престори. Доаѓа Аџи Трајко и го повикува да влезе, зашто ниту му ја убил Спасена, ниту пак сега тоа ќе го стори со Милена. Останувајќи сами, тој му признава дека е зачуден што сите мислат дека тој е убиец. Кажува дека бескрајно ја љубел Спасена, та ниту ја измамил, ниту ја убил, таа која најмногу ја сакал и за неа бил решен сè да стори. Виновен е што со својата дружина ја повел низ планините да ја носи кај својата мајка, пред името и честа на Господ да ја земе за жена, кога ги нападнале Турци и нивниот куршум ја пронижал в гради. „Јас сакав Спасена, како што и таа мене ме сакаше. Грев ли е да се љубат двајца млади“, прашува Циле. Родителот му верува и му простува. А тој му кажува дека оттогаш се здружил со нив и знае зошто тоа го прави.

Отплатата која му ја нуди пашата, му кажува дека е негова работа. Поинаку и немало да се согласи на такво нешто. Тој сакал да си постави Турчин и се знаело, од десет едно ќе влегува во касата, а девет во сопствениот џеб. „Сега разбираш ли зошто сакам да бидеш хазнатар? И не само тоа. Уште многу нешто може да се направи. Никогаш не си ли помислил дека земјата која ја имаат Турците и со која господарат, е наша земја, бугарска, насилно земена од нив, и дека е време таа одново да си биде наша?“. Многумина го сметале за ортак на Турците и затоа го презираат. Но го повикува и тој да му се придружи заедно да работат за оној ден кој ќе го донесе доброто на нивните браќа, слободата на татковината. Тие се првенци и нивни долг е тоа да го прават. Чорбаџијата му подава рака со зборовите: „До денеска те имав за мој непријател, од денеска натаму ќе те имам како брат, не, уште поблизок – како свој син. Сè што ќе побараш, ќе ти дадам. Да работиме за нашиот голем и светол ден!“

Во третиот чин ги следиме кулминацијата на драмскиот конфликт и нивната разврска. Аџи Трајко, Страхил и Димко разговараат колку добри дела за градот направил тој разбојник и сите луѓе веќе знаат и само за него зборуваат. Од разговорот меѓу Милена и Михо дознаваме дека утре е споменот по повод тригодишнината од смртта на Спасена и дека Циле бил затворен во своите сараи, седел сам, со никого не разговарал и никаде не излегувал. „А наша Вена вчера ѝ кажа на баба Спасена, дека заради многуте гревови, сега лута змија му се загнездила во срцето“, кажува младиот слуга. Милена се расплакала, и во нејзиното срце таа змија се вселила и ќе ја уништи, си вели и побегнува. Потоа во разговорот меѓу таткото и ќерката, тој бара да не ја слуша својата баба, таа е стара и не мисли како нив, но Милена е млада и треба да му прости. Знае дека оти откако Циле станал ага, во градот владее ред и мир, вистинска благосостојба. И продолжува дека таа знае оти ја сака, и ако го одбие, тој ќе си замине од Скопје. Милена ја признава и сопствената голема љубов кон младиот и убав јунак за кого се испеани многу песни. Таа го сака, но негова жена нема да биде и додека е жива нема да го заборави. Не треба така да мисли, советува таткото, каде се тука вербата и надежите на рајата. Заради својот народ тоа треба да го стори, зашто тој и го чека спасот од таквите како нив. Но, кога таа не попушта, ќе оди кај него да му каже дека повеќе не е таткото и никој не ја почитува неговата волја. Морализаторството и домашното патријархално воспитание достигнуваат кулминација по татковите зборови дека „а народот, - тој е научен, - да робува“, девојката се согласува да стане негова жена и бара веднаш родителот да оди и да му ја соопшти таа убава вест. И порачува да му каже дека го сака и дека во сабота ги чека свадбарите.

Бабата Спасена не може тоа да го прифати и разбере, ги проколнува и синот и внуката. Не помагаат ни објаснувањата дека тоа го прави „Заради татко, заради сите нас, за доброто на целиот народ“. Распната на сопствениот крст. Милена едноставно не знае што треба да прави. Нејзината убавина и младост се целосно исполнети со безмерната љубов кон Циле, со обврските кон сопствениот татко и својот народ, но и со тешките клетви на баба Спасена и неизбришливите спомени за трагично загинатата сестра. На сцената се Милена и Михо. Таа од него ја бара сабјата, велејќи дека ќе оди кај Циле. Но, тоа не е така лесно, возвраќа момокот и ѝ ја нуди својата кама, мислејќи дека таа ќе оди кај агата со цел да го убие и да му се одмазди. Со камата тој нема ни да почувствува кога ќе биде уништен. Таа бара да избере голем букет цвеќе во кој би ја скрила камата. Останувајќи сама, се збогува со себе и со својата голема и недоживеана, а толку многу жедувана љубов. Голема и моќна е нејзината љубов, но пострашни од неа се маките и страдањата кои самиот тој ѝ ги причинил, та сега не останува ништо друго, туку и неа да ја сака, така како што ја сака Спасена. Ја забива камата длабоко во своите гради и става крај на сите

маки. Дотрчуваат Дуле и Михо, и додека оддалеку се слушаат зурлите на нејзината свадба, тоа Циле прави голема и убава свадба, умира на рацете од верните слуги.



Мелодрамата „Милена“ на Стефан Савов ја има тврдата тенденција да биде документарен приказ со пишан збор и јавно искажан на сцената како настан и приказна кој се случил во Скопје во 1830 година. Сѐ се случува во домот на градскиот првенец Аџи Трајко, во кафезот на патријархалното сфаќање на егзистенцијата и целосното робување на нејзините норми. Семејството е основна и суштинска клетка на општеството, па оттука тоа и јасно се рефлектира врз него како колективна опстојба и меморирање. Тоа е вредниот и поробен, но послушен и помирен со сопствената ропска состојба народ и татковината која преклукана стенка под петвековното турско ропство. Некогашниот ајдутин Циле, бестрашен и храбар, но исто така лукав и мудар, е предвесник на новото време. Во него се обединети и силата и разумот како средства во борбата за извојување на идеалите на светото дело. Со мисла и мудрост, со сила и моќ да се изборат сопствените национални и социјални права и слободи. А во челните редови на таа борба, верба и иднина на народот, се учените, богатите, градските првенци како Аџи Трајко, Циле, Димко, Страхил и Маринчо. Но и до нив тешко се доаѓа, како што заради менталитетот на средината и времето, не може да биде реалност и љубовта меѓу Милена и Циле.

Темата Македонија е секако најприсутната тема во бугарската литература од нејзиниот основоположник Иван Вазов до денешни дни, како најромантичен период од нивната национална историја и трагедии. Така литературата станува моќно средство на израз и освојување на туѓите интереси и пропаганди. Тоа е и тема и мотив на Стефан Савов во неговата дијалошка приказна за скопската девојка „Милена“. Само што текстот бил објавен како посебна книга, веќе и бил поставен на театарската сцена во Скопје.[3] На самиот почеток од Втората светска војна, со влегувањето на бугарските окупаторски војски во Македонија, весниците пишуваат дека на 2 јули 1941 година, во Скопје ќе се отвори самостоен народен театар, а на 3 јули со царски указ од само еден ден пред тоа, за директор на „Народниот театар во Скопје“ бил именуван познатиот театарски работник, режисер и артист, бивш директор и режисер на Кооперативниот театар во Софија, Стоил Стоилов. Таа дејност се вратила како бумеранг. Во драмата „Милена“ од С. Савов се говори за времето кога скопјани се бореа за самостојна црква и училиште. Режисер на претставата бил А. Иконографов, а сценограф Тома Владимирски. „Драмата е стегната во една целина, со богат битов материјал, со вкус и широко уметничко исполнување, а искрата на вдахновеноста се разлева во трите дејства. Така оживеана, драмата го поттикнува Т. Владимиров да даде свежи декори кои дишат со полн живот. Најдобра беше В. Манафова, а вистински лик даде И. Попов, додека Константинова изненади со постигањето. Сите беа интересни (Динев, Тагаров, Петров, Попов, Атанасов, Калинов, Петрова)“.

Втората премиера „Милена – скопско девојче“ од Стефан Савов, прикажана на 14 октомври 1941 година и на која присуствувал и министерот за внатрешни работи и народно здравје Петар Габровски, доживеала уште постуден прием од скопската публика.

Покрај пофалбите на режијата и глумата, „беше примена лошо поради тоа што скопската публика не е на она културно рамниште на кое се наоѓа софиската“.

На оваа констатација не ѝ е потребен коментар ако тоа се сфати дека на публика која гледала остварувања на сценската уметност и од артисти чиишто дела имаат антологиска вредност – не можат да ѝ се нудат драми со слаби уметнички содржини, каква што е во суштина драмата на Стефан Савов“.[4] Таа како книжевна провокација секако и произлегува од организираната дејност на бугарската политика и пропаганда кон Македонија.

Како тема и мотив и ја бележиме како книжевен историски факт, но не и како висок естетски резултат. Но, таа пак е и извонреден пример на ука и поука од туѓите интереси и пропаганди, и за поразителните нивни резултати на кои аргументирано укажува Ристо Стефановски има дејноста на бугарските театри во Македонија во годините на Втората светска војна.

Народот нив не само што не ги прифаќа, ги негира, туку јавно ги отфрла. Ја жигосува историската политикантска мисија која нема заедничко со темите и мотивите кои и не тангираат, зашто станува збор за книжевно дело кое туѓите фашистички интереси и пропаганди бескрупулозно го пласираат како уметност.

[3] Ристо Стефановски, Летопис на македонската драма и на театарот во Македонија, изд. Дирекција за култура и уметност на Скопје, 1998, стр. 248-249.

[4] Ристо Стефановски, Театарот во Македонија, изд. „Мисла“, Скопје, 1990, стр. 395 – 396.

Љубиша Стојановиќ

Жан Жироду – драмски творец во потрага по едноставноста, природноста, скромноста

Макар што не бил поет во потесна смисла на зборот, како Клодел Кокто или Жил Сипервиел, Жироду како драмски писател е поет во вистинско значење на тој збор, исто толку колку што е тоа како романсиер. И во своите театарски пиеси тој ја внесува истата онаа блескавост на духот, чувствителност и фантазија што ги среќаваме во неговите романи, истата онаа необична светлина со која ги осветлува луѓето и настаните под која тие го менуваат својот вообичен надворешен изглед.

Жан Жироду

Како Моријак и Мотерлан, Жироду влегол во театарот како прославен писател на романи. Може веднаш да се рече дека овој премин на Жироду-уметник му донесол многу прекрасни творечки мигови: сценските барања ја зауздале бујноста на романсиерот, напати претерана, го довеле до поразумна мерка неговото вербално изобилие, ги подзапреле огнометите на неговиот дух, ја намалиле неговата прецизност не отстранувајќи ја докрај, го натерале да биде поедноставен. Ако за Жироду може да се рече дека негови мани се всушност неговите претерани доблести, тогаш може исто така да се рече дека тие напати докрај развиени доблести го добиле својот вистински облик и димензии со преминувањето на овој писател од роман на драма. Овој процес може дотолку подобро да се следи бидејќи Жироду некои свои романи ги претворил во драмски дела.

Тоа е токму случајот со неговата прва пиеса *Зиѓфриѳ,* што Луј Жуве ја поставил на сцена (и играл во неа) во 1928 година. Бидејќи за една пригода од својот роман *Зиѓфриѳ и Лимузин,* објавен во 1922 година, извлекол еден дијалог, на инсистирање од оние што ја почувствувале убавината и силината на тој дијалог, Жироду ја напишал споменатата пиеса, задржувајќи ги основните теми и личности, но менувајќи ги донекаде улогите на некои од нив. Како и во романот, низ личноста на Зигфрид Форестие кој за време на војната го загубил помнењето и, доаѓајќи во Германија од Французин станал некое време Германец - Жироду во оваа пиеса го третира француско-германското прашање занимавајќи се со психологијата на народот, но го обработува исто така и прашањето на искреноста пред животот и на усвојувањето на патот на природните и здрави склоности. Германист по струка, почитувач на германската култура и одличен познавач на германскиот народ, Жироду во него согледува две сосема различни тенденции, едната што оди во насоката на убавината и величината и втората што води во пропаст на други и на него самиот. Во тоа време Жироду верува во победата на онаа првата и неговата пиеса ја изразува надежта во воспоставувањето на француско-германското пријателство. Ако некои други позначајни пиеси на Жироду, и неговиот театар воопшто се земат како мерило, тогаш за *Зиѓфриѳ* не може да се рече дека е ремек-дело: во него писателот сè уште не ја покажува онаа сигурност што подоцна се среќава кај него. Меѓутоа, погледнато самото за себе, без оглед на други поголеми дела на Жироду, *Зиѓфриѳ* е еден од позначајните дострели на францускиот тетатар.

Одејќи по патот на Жид и Кокто, за својата наредна пиеса *Амфиѳрион 38* Жироду се инспирирал од еден антички мит. Во оваа комедија која содржи сериозни прашања, тој на оригинален начин го третира мотивот што прв го обработил Плаут,

а по него, меѓу многу други, и Молиер: доближувањето на врховниот бог Зевс кон убавата Алкмена, жена на тебанскиот војсководец Амфитрион, во облик на нејзиниот маж. Оваа пиеса којашто Луј Жуве ја поставил на сцена во 1929 година, му донесол на Жироду огромен успех овозможувајќи му да застане во редот на најголемите драмски творци на времето. Со своето сфаќање за запоставувањето на надоврешната, видливата вистинитост и со тенденција реалноста да се даде низ нереалноста, Жироду не можел да наиде на пречки во невозможностите и неверојатностите што обработката на античкиот мит му ги наметнувала. (Напротив, сликајќи ја современата реалност тој секогаш, во поголема или помала мера, имајќи ги предвид своите намери на уметник и мислител, вршел преобразба на таа реалност кршејќи ги најосновните закони на веродостојноста.) Жиродуовата духовитост која напати оди до леснотија, нашла исто така поволна почва за своето пројавување. Меѓутоа, под таа повеќе привидна и впрочем непостојана леснотија, не е тешко да се открие сериозноста на писателовите идеи. Основа на пиесата всушност е противставувањето на човечката храброст којашто свесното прифаќање на човековата судбина обележана со смртноста ја прави возвишена. Што ќе рече дека целта на пиесата претставува и противставување на човековата чесност и достоинство кон самоволноста и самозадоволството на боговите. Невината и верна Алкмена која во својот маж безгранично го љуби овоземското битие, не ги прифаќа моќта и бесмртноста што Зевс ѝ ги нуди и, одбивајќи го она што би ја одделило од мажот и од други смртници или поточно одбивајќи го бегањето од човечката судбина и прифаќајќи ја без двоумење, му нуди на Зевс, како надомест, една голема човечка особина, непозната на боговите, нежност и пријателство. Ликот на Алкмена и нејзините дијалози со Зевс, Амфитрион и Леда, претставуваат најубави места во оваа комедија.

Темата на војната – една од неколкуте најзначајни Жиродуови теми – во помала мера присутна и повеќе навестувана во *Зиѓфриѕ* и *Амфиѓрион*, бликнува со полна сила во пиесата *Јуѕиѓа*. И овојпат, на особен начин, Жироду овде ја третира библиската легенда за невината еврејска кралица Јудита која, за да го спаси својот град и народ, го убива непријателскиот војсководец Холоферн. Атеистот Жироду го обработува овој мотив на сосем лаички начин. Неговата Јудита убива без убедување и занес а Холоферн, симпатичен во секој поглед, го олицетворува бунтот против божјата сила повеќе заради љубовта кон животот отколку заради гордоста. Освен темата на војната, пиесата ги содржи, на оригинален начин третирани, темата на односот маж – жена, на женската природа, темата на човековата судбина и на неговиот однос кон божеството и кон неумолливите закони во светот.

Оставајќи ја за миг темата на војната и враќајќи се истовремено на модерниот живот, со пиесата *Инѓермецо* во 1933 година Жироду дава едно од своите најубави и најтипични дела. Во оваа комедија полна со фантазија, поезија и привлечност која сета врие од авторовиот хумор и лесна иронија, основната тема е провинцијата и животот во неа, онаа иста тема што ја наоѓаме во првото Жиродуово книжевно дело и во повеќето други негови книжевни остварувања. Припомнувајќи на Сузана и Жилиета, хероината на оваа пиеса, привремена учителка во едно провинциско гратче, од светот на сништата што е симболизиран преку нејзиното другарување со еден симпатичен дух, се враќа во животот кој се нарекува обичен а кој е толку полн со поезија, со помош на еден понизок државен службеник – контролор на мерки и тегови. *„Инѓермецо“*, тоа е привремената власт на симпатичното сениште кое за миг го нарушува мирниот живот на лимузинското гратче. Со неговото заминување врз него одново се спушта идиличното спокојство; привремено владеење на тоа сениште токму и било потребно за да можат во пиесата да бидат искажани тој мир и благоста на провинцискиот живот.

Враќајќи се кон античките мотиви и кон темата на војната, Жироду во 1935 година дава едно од своите најдобри дела, пиесата *Нема ѕа има Тројанска војна*. Макар што Жироду многу повеќе настојувал да ги третира вечните теми а многу помалку да ги обработува проблемите врзани со одредено време, не било можно а да не се почувствува оваа пиеса како актуелна во времето кога опасноста од хитлеризмот на сите им станала јасна. Во оваа трагично обоена пиеса далеку сме од *Зиѓфриѕ* и од авторовите надежи во поглед на пријателството меѓу народите, меѓу потенцијалните пријатели. Тргнувајќи од античката легенда за Тројанската војна воспеана во Илијада, Жироду овде го третира вечниот проблем на студирот меѓу народите, прашањето на фаталноста на војната и на безначајноста на нејзините надворешни причини. Макар што Андромаха, жена на Пријамовиот син Хектор кој се бори за мир, вели, изговарајќи ги првите зборови во пиесата, дека нема да има Тројанска војна (спротивно од тврдењето на Касандра) до неа, тоа се гледа на крајот од пиесата, сепак мора да дојде. До неа мора да дојде наспроти мошне сериозниот разговор меѓу претставникот на Грците – Одисеј и претставникот на Тројанците – Хектор. Семето на измамата што поетот Дамокос го клава на поволна почва, ја отвора браната на воинствените желби на Тројанците и на Грците. Манифестирајќи ја длабоката човечка симпатија кон жртвите на судбината, Жироду ја слика постојаноста и неизбежноста од војната, дел од неумоливата судбина која во своите зли каприци се служи како со оружје на човечките страсти, со човечката нетрпеливост, засле-

пеност, шовинизам и омраза. Осудата на оние коишто ја градат својата кариера и ја задоволуваат својата суета врз несреќата на народот и на поединците е очигледна во оваа пиеса каде што Жиродуовата благородност и љубов кон човештвото доаѓаат до најголем израз.

Пиесата *Електра,* од 1937 година, која според античката легенда ја слика омразата меѓу мајката и ќерката и неумоливата желба за одмазда, во уште поголема мера ги одразува песимистичките чувства што под влијанието на годините и на светските настани започнале да притискаат врз писателот.

Заинтересиран за проблемите на естетиката а особено за прашањата на театарот, на неговиот карактер и на неговата улога, истата година Жироду ја дава пиесата *Парискаша имūровизација* според примерот на Молиеровата пиеса со слично име *Версајскаша имūровизација* и со слична инспирација. Како и Молиер, авторот во оваа едночинка изведува на сцена актери кои подготвувајќи се за проба говорат за својот позив а особено за проблемите на театарот и за неговите барања онака како што авторот ги сфаќа. Изнесувајќи ги преку личностите на пиесата концепциите на театарот кој му се противставува на традиционалниот, Жироду ја истакнува потребата дека театарската пиеса треба маѓепснички да дејствува врз гледачот, да го занесува и да го восхитува, да го поддржува и да го воздигнува. Според него, драмското дело треба многу повеќе да се почувствува отколку да се „разбере". „Тие што сакаат да разбираат во театарот", вели една од личностите, „се оние што не го разбираат театарот". Оттаму огромното значење на стилот кој сугерира, занесува, создава посебна атмосфера во која маѓепсаниот гледач живее за време на претставата. Сиот театар на Жироду, впрочем, ги илустрира сфаќањата што тој ги искажал во *Парискаша имūровизација.*

Враќајќи ѝ се одново на митологијата, овојпат на германската, а инспириран од делото на германскиот романсиер од француско потекло Ла Мот Фуке, Жироду во 1939 година ја дава пиесата *Ондина,* во која го третира проблемот на должноста на човекот пред животот и говори за величината и за привлечноста на тој живот.

Во оваа трагедија која не е лишена ниту од комични елементи – особено главната личност Ондина – со своите особини на прекрасно драмско дело, го надополнува недостигот на поетскиот подем и инспирација, којашто особено може да се констатира доколку пиесата се спореди со најголемите и најпривлечните дела на Жироду, како што е на пример *Интермецо.*

По смртта на Жироду (1944), за првпат биле прикажани две негови пиеси: *Улаваша од Шајо* (1945) и *За Лукреција (*1953). Всушност, сликата на Доброто и на Злото (првата пиеса) е алегорична сатира на финансиските магнати коишто пред ништо не се стеснуваат и на кои ништо не им е свето. Во неа се наоѓа исто така толку карактеристичната за Жироду слика на поезијата од секојдневниот живот и симпатичноста и величината на малите луѓе. Втората: *За Лукреција*, го поставува прашањето на моралната чистота. Тоа е трагедија на една верна жена (дејството се случува кон крајот на Второто царство во Екс) којашто ја сметале за морално сосема чиста личност и имала моќ само со еден поглед да го открие гревот и порокот кај другото. Доведена во состојба да се смета и од другите и од мажот дека е неверна, таа со својата запуштеност и самоубиство ја плаќа сопствената неуморлива строгост. Основната постапка на Жироду е зачувана, само е во прашање едната од две до три варијанти, односно начинот со којшто тој се служи во изразувањето на своите идеи за светот и човекот. Разбирливо е што оваа пиеса му се допаднала на Моријак – противник на уверувањето во сопствената чистота што според него никој ја нема – кој ја жигоса строгата осуда на другото – проследена со самозадоволство.

Објаснувањето на Жиродуовиот успех во театарот се темели врз хармоничната комбинација на неколку особини со чијашто помош тој го освежил францускиот театар, го издигнал на повисоко ниво и тукуречи го оневозможил натамошното создавање на пиеси во коишто многу се говори но малку се кажува.

Внесувајќи ја поетската чувствителност и фантазија во своите пиеси, тој овие особини ги дисциплинира низ дијалози што ги создава со ретка вештина и сигурност, како што го гради и води дејството не со помала вештина, а сето тоа го воздигнува со длабока мисловност и го разубавува со духовитост. Токму заради подобро изразување на своите идеи, макар што е далеку од секоја дидактика имајќи го секогаш предвид предизвикот на длабокото уметничко доживување, Жироду ја запоставува вообичаената, забележлива реалност стремејќи се кон основната и подлабока смисла на нештата.

Преобразувајќи ја реалноста, Жироду создава една посебна атмосфера каде што небаре в сон сè станува лесно и можно, каде што неверојатното и фантастичното се оној елемент во којшто, како в сон, нормално се движиме, но во којшто, пак како што е напати случај во сонот, лицата и појавите имаат симболична смисла. Заради тоа во овој театар личностите не се битни како индивидуи туку како носители на одредени особини и ставови, како претставници на одредени идеи или чувства. Женските личности, особено многубројни и мошне успешни, во голема мера се носители на позитивни особини и нагласено го изразуваат Жиродуовиот личен хуманизам. Што се однесува до теми-

те, како што тоа претходно е спомнато, тоа се оние основни и вечни човечки проблеми: животот и смртта, човечката судбина воопшто, пријателството, љубовта и односот маж-жена, војната и воопшто односите меѓу народите, ставот кон животот, особено кон обичниот секојдневен живот.

Сцена од пиесата „Електра" од Жан Жироду, изведена во Француската комедија

Во идејна смисла, театарот на Жироду е дело на човекот кој, наспроти сè, го љуби и го почитува животот онаков каков што го создале луѓето. Дело, чијшто автор го љуби човекот и верува во него, во неговата способност за убавото и возвишеното којашто може да се манифестира било да е во прашање некој значаен историски настан или одреден миг од секојдневниот, обичниот живот. Поттикнат од својот ведар стоицизам во којшто нема ниту наивност ниту залажување, Жироду се стреми кон мирното и достоинствено противставување на уривачките сили на судбината (којашто најчесто се идентификува во неговите дела со неумолливите космички закони симболизирани напати од боговите или од едно божество), тој е за храбро прифаќање на човековата положба во светот, со длабоко чувство на човековата солидарност. Жиродуовата Алкмена *(Амфитрион)* која напати останувајќи човек на нашата планета, се извишува над Зевс, е еден од оние примери како човекот може да ја досегне величината и да стекне достоинство само останувајќи приврзан кон другите и храбро и ведро поднесувајќи ја човечката судбина заедно со другите.

Врзан судбински со другите луѓе, човекот е врзан и со природата од којашто потекнал и од која не може сосила да се истргне.

Отфрлувајќи го интелектуалистичкиот хуманизам, Жироду смета дека човекот треба да живее во сообразност со природата. Умот не е нешто апсолутно и одделно. Телото има исто така свој глас и само соединети во хармонична целина, телото и душата можат да дадат вистинско и убаво човечко суштество.

Како во Жиродуовите романи, така и во неговиот театар, под блескавото, напати шарено руво, се наоѓаат единствените и длабоки вистини; под прецизност којашто впрочем е многу повеќе спонтана а помалу плод на напорот и барањето, се наоѓа длабоката човечка поука за едноставноста, природноста, скромноста и постојаноста.

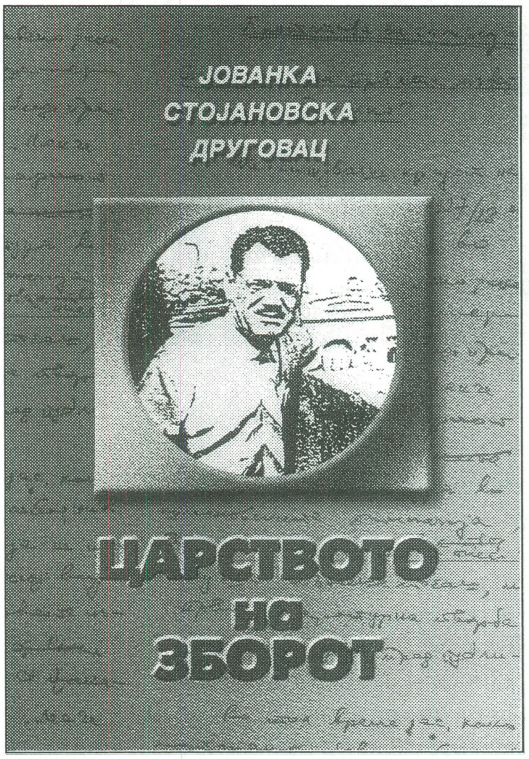
Пријателството, патриотизмот, човечката солидарност, самооткажувањето и преданото извршување на својата должност, тоа се некои од особините што ги красат Жиродуовите личности, суштества отворени и чисти, осветлени од ведриот и топлиот хуманизам на писателот.

Благодарение на својата чувствителност и на својата истанчена и изострена интелигенција, и на својата смисла за хумор и комика, на својата широка култура и на својата виртуозност во создавањето на дијалози, Жироду му дава силна поддршка на францускиот театар меѓу двете светски војни, создавајќи дело коешто како ретко некое друго носи длабоко втиснат печат на својот творец, дело што со своите извонредни особини повикува на земање пример, однапред осудувајќи го на неуспех секој обид на имитирање.

Ристо Стефановски

Предизвик за историската наука

(Кон „Царството на зборот“ од Јованка Стојановска–Другговац, Институт за македонска литература, Скопје 2000)



Пред мене е книгата „Царството на зборот“ од Јованка Стојановска–Другговац, во издание на Институтот за македонска литература од Скопје. Во неа се говори за Јован Костовски како редактор, стенограф, поет, раскажувач, драмски писател, театарски критичар, новинар, преведувач и, над сè, човек кој остави значајни траги во севкупниот живот во нашава земја.

Во времето што од ден на ден нè меле, а заедно со нас ги меле и вредностите наши, заменувајќи ги со пластични сурогати од некогашните лица до ѓон-сурати – за утеха остануваат само трагите...

Во нашава земја постоеше Јован Костовски, вљубеник во театарот, кој преку своите театарски рецензии ја галванизираше свеста на многумина за театарот. Тој пишуваше рецензии за предвоениот театар, но и за оној по војната – секогаш како борец за еден понов и посовремен театар кај нас. Честопати ми велеше: „Ристе, човек кој еднаш ќе го помирисa мастиксот (лепилото со кое се лепат бради, перики, мустаќи), тој цел живот ќе биде вљубен во театарот.“ Со него и со мнозина други ја отворивме т.н. „жива сцена“, која нешто подоцна на Куклениот театар му донесе и нови имиња: Македонски детски театар и, конечно, Драмски театар.

Книгата посветена на Јован Костовски е уште еден плод на страста на поданичката на царството на зборот Јованка Стојановска–Другговац. Се најде личност, се најдоа средства за истражување на археологијата на една личност каква што беше Јован Костовски.

Оваа книга се состои од 22 дела, во кои се осветлуваат и се дополнуваат фактите и трагите што ги остави Јован Костовски, коишто импонираат со својата комплетност. Таа зашеметува со своето богатство (не може ни да се замисли само трудот вложен во барањето и пронаоѓањето на сите овие податоци) претставува слика на сите процеси во тој период кај нас низ призмата на животот на овој великан во нашата културна средина. Во неа се регистрирани сите можни манипулации, пропаганди, политички и историски пресврти и интереси. Само така може и треба да се чита книгата, зашто таа претставува предизвик за историската наука.

Книгата ја примаме како еден вид сублимат на животот на Јован Костовски со содржина што

тука е обработена исцрпно и со сите релевантни податоци. Авторот ја разработува историјата на начин што е неопходен и прифатлив. Покрај искуството, познавањето, знаењето и систематичноста што паѓаат в очи на секоја страница од книгата, Јованка Стојановска–Другоѕац манифестира и љубов спрема делото на Јован Костовски. Овој квалитет ни дава право на книгата да гледаме како на жива материја, како на нешто што има своја душа.

Книгата се појавува во еден плоден период на македонската издавачка дејност, во време кога има многу причини да се реконструираат бројните изминати години, пред сè заради критичко согледување на стореното и создаденото. Во неа се наредени како мониста на ѓердан сите периоди од животот на Јован Костовски, неговата биографија, неговото творештво во поезијата, објавените и необјавеите песни. „(...) / Пустош, / Нигде никој по друмот и патеката, / ноќта падна. / (...) // А ние двајца во овој мрак, / Стоиме крај патот сами, / додека ветрот свири. // И носи / зборови меки за виток стас, / за пламено око и мирисни коси, / за снените усни и топлиот глас... // Девојче моје мило, / нисме ли вечер луди?“ („У тами“)

Јован Костовски во 1926 ја објавува својата прва збирка песни „Пупољци“, потоа во 1927 година се појавува и втората збирка „Згрчени мотиви“, а во неговата оставнина во МАНУ се наоѓа уште една необјавена збирка.

Од 67 до 93 страница во книгата е обработена прозата во творештвото на Костовски: расказите, скиците за драми, драматизираните репортажи и преводите.

Театарската критика е опфатена библиографски по години, од 1928 година, па 1932 и за секоја наредна година сè до 1978 година или опфатени се напишаните околу 250 театарски критики.

Во 1973 година, половина век по првата негова објавена критика, Костовски ја издава книгата „Дела и изведби“ – поделена во два дела: „Белези на минатото“ и „Време: наше“ – во свој избор, каде што на едно место ги собрал најважните рецензии. Александар Алексиев, кој е автор на предговорот под наслов „Сведоштво долго четири децении“ во оваа книга, пишува дека Костовски е најстариот и мошне заслужен театарски критичар, историчар на театарот, најревносен театарски критичар. Јованка Стојановска–Другоѕац мошне убедливо ни го докажува тоа на страниците 93–161.

Во делот Театар за деца – Куклен театар – Младинско-детски театар, се говори за Костовски и за неговото учество во работата на Кукленият театар, подоцна Младинско-детски театар, како претседател на Театарскиот совет, што укажува дека тој долги години бил и дел од Театарот за деца, каде што дал значаен придонес.

Во делот за Јован Костовски како ликовен критичар се вели: „...Со големо внимание, страст и љубов го следеше и рацвојот на ликовната уметност во Македонија. За тоа сведочат бројните написи за животот и делото на врвните наши ликовни уметници од рангот на Тома Владимирски, Лазар Личеноски, Вангел Коцоман, Љубомир Белогаски, Никола Мартиноски, Димитар Пандилов...“

Името на Јован Костовски се помни „...и по огромните заложби за јазикот, правописот, за поизразитото присуство на македонските автори на професионалните драмски сцени, со што го доби епитетот на најголем поборник на вредното од областа на нашата драматургија, без разлика дали се однесува на наследството или на современиот сценски исказ...“

На крајот од книгата се поместени два написа за Јован Костовски: од Мишо Китановски и од Ристо Стефановски, како и користена литература, регистар на лични имиња и на географски поими.

Кога ќе се собере сè на едно место, се доаѓа до заклучокот дека Јованка Стојановска–Другоѕац напишала мошне значајна книга – тргнала од заборав една важна личност, и тоа со многу документи, сведоштва и спомени што ги организирала на историографски начин достоен на научните стандарди и во вид на сублимирано наследство ѝ го подарува на иднината на нашата култура.

Со оваа книга Јованка Стојановска–Другоѕац го продолжува животот на нашиот мошне драг и сакан Јован Костовски како најголема награда за неговото дело.

Иван Ивановски

Возбудлива книга со театарска проблематика

(Кон „Насолзена завеса“ од Благој Г. Кичеец)

Мора на еден театар да му била нанесена голема неправда кога неговата завеса останала насолзена! А кога неправдата и недоразбирањата доаѓаат од центарот на нашата духовност, тогаш тие како да добиваат поинакви и уште поголеми размери.

Токму така. НАСОЛЗЕНА ЗАВЕСА, наслов кој плени со својата метафоричност на малата и непретенциозно напишана книга од Благој Г. Кичеец, еден од втемелувачите на Градскиот народен театар во Охрид, што постоел во периодот од 1949 до 1954 година. И никогаш повеќе, барем досега не бил обновен! А толку многу сме посакувале одново да се „роди“... Авторот својата книга на сеќавања ќе ја наслови како „писание за Охридскиот професионален театар“. Писанието ќе го комплетира со кратки, лапидарни, речиси телеграфски текстови, односно записи, напишани мошне едноставно и топло, но во строго документарен стил, почитувајќи ја хронологијата на збиднувањата. Сè што е забележано меѓу кориците на книгата е излезено директно од срцето, без никакви литерарни и други „украси“, дотерувања, празни медитирања и коментирања и сл. „Насолзена завеса“ се чита во еден здив и со задоволство, затоа таа е мошне блиска до секој читател, независно колку тој е врзан за театарската уметност. На овој факт укажува и еден од двајцата рецензенти, д-р Владо Ивановски, со право тврдејќи дека станува збор за „редок ракопис“. Мислам дека спомнатиот рецензент апсолутно не греши кога констатира дека со оваа книга, односно со ова писание авторот „уште през животот за себе и за другите актери од ансамблот и за театарот подигнува вечен споменик за еден значаен сегмент од богатото културно живеење на градот распослан на бреговите на белото езеро, под Самоиловите кули кој вечно ќе зрачи“.

Охриѓанецот Благој Г. Кичеец, чија основна преокупација и вокација била актерската уметност, се занимавал уште и со режија, преведување драмски дела и др., со преголема пасија кон театарот, го започнува „расказот“ со благодарност кон членовите на дилетантските групи, кои во минатото па сè до основањето на професионалниот Градски народен театар во Охрид го негуваа драмското театрско творештво, оставајќи ни сведоштва за нив преку неколкуте фотоси, од значење за нашата културна историја... Се редат потоа, како на филмска лента, записите на никулците на основањето на Охридскиот театар врз професионална основа, за тоа како тој е формиран, за првата премиера, за комплетниот репертоар од триесетина премиери, за начинот како се одредувал репертоарот, за сцените, за едукацијата на актерите, за пасионираната публика... Овие и некои други кратки поглавја ја сочинуваат сликата на оваа, навистина, возбудлива книга. И доаѓаме до последното писание озаглавено како „Наша последна претстава“, кое морам да признаам дека ме возбуди, ме трогна со длаботката искреност на кажаното, т.е. на напишаното: „Заврши претставата. Завесата полека се спушташе, бришејќи ни ги солзите. Тогаш го чувме последниот аплауз што ние го почувствуваме како реквием. Жалевме, но и бевме среќни што и ние напишавме една страница на културната историја на Охрид“.

Благој Г. Кичеец ќе го заокружи ова свое потресно сведоштво со следниве зборови: „Рефлекторите на сцената згаснаа. Засекогаш згаснаа и светилките што ја красеа фасадата на „театарчето со 202 седишта, кое ние го изградивме, не згасна само најсјајната светилка – надежта дека кога-тогаш Охрид ќе мора да има свој професионален театар...“

Тука не завршуваат возбудувањата при прочитот на книгата, т.е. нејзините страници. Тие се исполнети со многубројни репродукции на фотографии, плакати од тековниот репертоар на Охридскиот народен театар, што толку љубоморно и педантно ги чувал и ги зачувал авторот на книгата „Насолзена завеса“. Со нив и со исповедните монолози изнесени пред тоа, засекогаш се зачувани трагите на едно постоење, временски доста кратко, но мошне значајно за историјата на Македонија.

А сега? На ова прашање, Кичеец на крајот од својата книга го дава следниов одговор, и тоа во стихови!

Сеѓа други млади минаа,
наше цвеќе кинаа.
Боже, помогни им!

Случајот сакаше појавувањето на оваа книга да се совпадне со завршувањето на ревитализацијата на Античкиот театар, со кој Охрид доби гледалиште за неколку илјади гледачи под отворено небо. Но, и натаму градот на св. Климент Охридски останува без своја професионална куќа. Неа никако да ја добие. Оваа мала книшка на Благој Г. Кичеец доаѓа уште еднаш, којзнае по кој пат, не само да нè потсети на едно минато, туку и да предупреди, да укаже на неопходноста од обновувањето на некогашниот театар, кој ќе внесе нови импулси во театарското, и воопшто во уметничкото живеење колку во летните месеци, многу повеќе во текот на целата година, кој би послужил како незаменлива припомош при создавањето фестивалски проекти за „Охридско лето“. Депласирано е да се докажува корисноста од основање театар во Охрид и дали градот со толку богати традиции го заслужува него...

Останува на крајот да им се придружиме на препораките на двајцата рецензенти на оваа книга (покрај д-р Вл. Ивановски, како рецензент е потпишан уште и д-р Никола Бошале) и да го одбележиме гестот на авторот на книгата „Насолзена завеса“ – нејзиното издание да се дистрибуира бесплатно.

Издавач на писанието за Охридскиот професионален театар е Градската библиотека „Григор Прличев“ од Охрид.

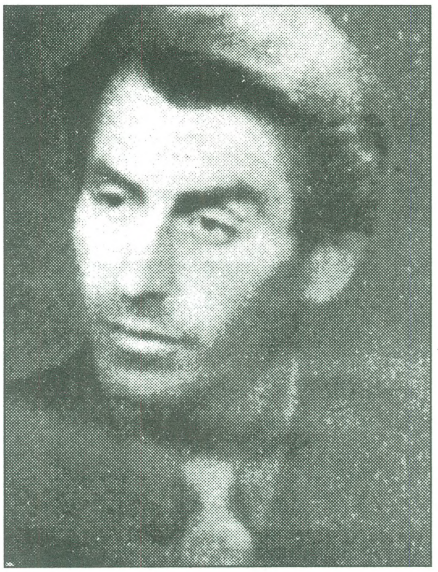
Илхами Емин

Турската драма остана без тројца свои великани

1. АБДУШ ХУСЕИН
– Пркосникот од „Ќелијата на смртта“!

Абдурахман, Абдул Абдуш (1921–2001), драмски режисер, актер, сликар и борец, е основач и прв директор на Театарот на националностите во Скопје, кој со своите режии ги постави темелите на оаа театарска куќа, чијашто Турска драма, сè уште, претставува единствен професионален турски театарски колектив надвор од Република Турција.

Негови позначајни поставки се „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ, „Женидба“ од Гоголь, „Коштана“ од Борисав Станковиќ, „Сосила лекар“ и „Жорж Данден“ од Молиер, „Покондирана тиква“ од Стерија Поповиќ и „Не се женам за пари“ од Муртеза Пеза, изведени на турски, односно на албански јазик.



Абдуш Хусеин (1921-2001)

Абдуш Хусеин беше сестрана личност. Оние кои го познаваа уште од детството и раната младост, и кои се дружеле со него, откако поради својот несопирлив и немирен дух прерано го напушти Театарот и се повлече во пензија, раскажуваат дека речиси немало животна област во која не си ги пробал силите овој исклучително надарен човек. Беше спортист, сликар-аматер, а успешно вршеше и разни занаетчиски работи. Немал услови за редовно школување, меѓутоа, самостојно успеал да се здобие со сестрани знаења.

За театарот се заинтересирал уште додека бил сосем мал, вртејќи се околу зградата на Скопскиот театар, кој до катастрофалниот земјотрес во 1963 година се наоѓаше на просторот на денешната Меѓуградска автобуска станица. Самиот ми раскажуваше дека гледал театарски претстави уште во Кралска Југославија, а не пропуштил речиси ниедна претстава од новоформираниот Македонски театар по војната.

Кога во 1946 година се формира Драмската секција во рамките на Аматерското културно-уметничко друштво „Јени јол“, тој почна ревносно да ја следи нејзината работа. Притоа, заедно со Абедин Красниќи, уште при формирањето на културно-уметничките друштва „Јени јол“ и „Емин Дураку“ размислува како да формираат посебна професионална театарска куќа на турската и албанската националност во Македонија. Абдуш, пред да се посвети на театарската дејност, ги посетува курсевите по глума при Македонскиот театар, при што тесно соработува првин со Петре Прличко и Тодор Николовски, а подоцна и со Димитар Ќостаров и Илија Милчин. Од нив ги учи првите театарски „лекции“. Меѓутоа, неговиот талент за театарско искажување е вроден, што го покажал уште додека бил во бугарскиот затвор Идризово за време на војната, осуден на смрт. Неговите другари од затворот кажуваат дека Абдуш уште тогаш им изведувал разни „пантомимски скечеви“, при што посебно треба да се истакне неговата „артистичка храброст“, која тој, според кажувањето на неговиот соборец, а подоцна директор и артист на Турската драма, Рамадан Махмут, ја искажувал и пред затворските стражари, било додека овие ѕиркале низ малиот отвор на ќелијата, било при излегувањето на задолжителната прошетка низ затворскиот двор, кога му пркосел на целатот со своите „театарско-спортски“ вежби.

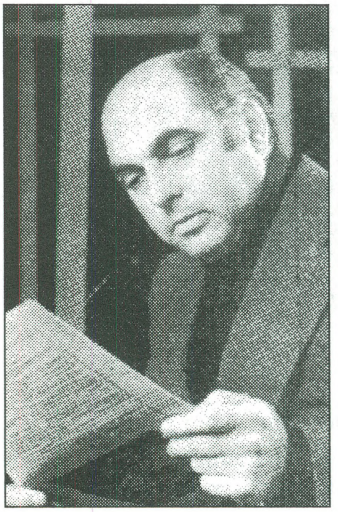
Абдуш уште во затворот изведувал еден вид „театар во живо“. Тој, еден месец пред смртта, седејќи во паркот Чаир, ми раскажа дека често изведувал „живи скечеви“ со цел да ја отстрани монотонијата на затворскиот живот, кога секој ден очекувал да биде изведен на стрелање. Така, една случка од неговото

раскажување посебно остана во моето сеќавање. Неговиот другар од затворот, Рамадан Махмут – Рамче, еднаш од домашните добил зготвено јадење, што го оставил да го изеде во погоден момент. Притоа Абдуш, и во најтешките моменти подготвен за шега, со другите другари од затворската ќелија извел вистински „скеч“. Додека Рамче спиел, тие го изеле целото јадење, а во празната чинија ја оставиле само лажицата. Кога се разбудил Рамче и прашал кој го изел јадењето, Абдуш рекол: „Мачка“, на што Рамадан Махмут револтирано викнал: „Зар мачка да јаде со лажица?!“ На крајот од овој „жив скеч“, според кажувањето на Абдуш, сите во ќелијата топло се изнасмеале. Тогаш низ отворот погледнал затворскиот стражар, на што Абдуш пред неговите очи извел и „спортски скеч“?!

На крајот од ова проштално навраќање на Рахметли Абдуш, се чувствувам должен да кажам уште дека неговиот строг однос спрема општите животни начела и принципи, а особено неговиот неостварен сон за правда и чесност, ќе останат како аманет за идните генерации.

2. ЌЕМАЛ ЛИЛА
– „Мајката Елиф“, неѓова врвна режија!

Во кусата библиографска белешка за Ќемал Лила стои дека тој е роден во 1935 година во Скопје и оти театарска академија (отсек режија) завршил во Љубљана. Меѓутоа, мал е бројот на оние кои знаат дека тој бил асистент на познатиот словенечки филмски режисер Бошт̄јан Хладник во неговиот филм „Танц на дожд“, кој се смета за зачетник на некогашната модерна југословенска кинематографија. Ја имав таа среќа да присуствувам на првото прикажување на овој филм во пулската Арена во 1960-тите години, кога бев горд што на шпицата на филмот го сретнав и името на Ќемал Лила.



Ќемал Лила (1935-2001)

Од тој миг почна моето љубопитство за Лила и за неговата театарска активност, која датира од 1964 година на сцената на Театарот на националностите во Скопје, пред сè во рамките на Турската драма, а потоа и на сцената на Албанската драма, како и на сцените на Македонскиот народен театар и на Покраинскиот театар во Приштина. Кога го спомнав Македонскиот народен театар, треба да кажам дека на неговата сцена Лила го режираше драмскиот текст на познатиот турски поет Назим Хикмет „Череп“. Ианку, на сцената на Турската драма Ќемал Лила го постави речиси целокупниот драмски опус на Хикмет, што претставуваше негова посебна преокупација и заложба.

Но, покрај поставувањето класични текстови, Лила е значаен поради две свои посебности. Овде спаѓа пред сè неговата заложба за афирмирање на дела од домашни (турски) автори, при што нека ми се допушти нескромноста да кажам оти токму во соработка со Ќемал на Турската сцена се поставени и моите скромни драмски текстови „Отуѓени“ и „Насрадин“.

Втората значајна преокупација на Ќемал Лила беа дела на автори од Република Турција, при што се родија повеќе негови успешни остварувања. Притоа за мене остана незаборавна режијата на „Мајката Елиф“, која, ми се чини, претставува негово врвно остварување на сцената на Турската драма. Секако, не треба да се заборават и остварувањата на „Медеја“ од Еврипид и „Одам на лов“ од Фејдо, како и делата на редица други автори од светската драматургија и од бившите југословенски простори.

Ќемал Лила е добитник на наградата на Здружението на драмските уметници на Македонија за својата целокупна режисерска активност.

Покрај тоа што беше режисер, Лила поголем период од својата театарска дејност помина и на директорската функција на Турската драма, кога се забележани видни успеси на овој театарски ансамбл.

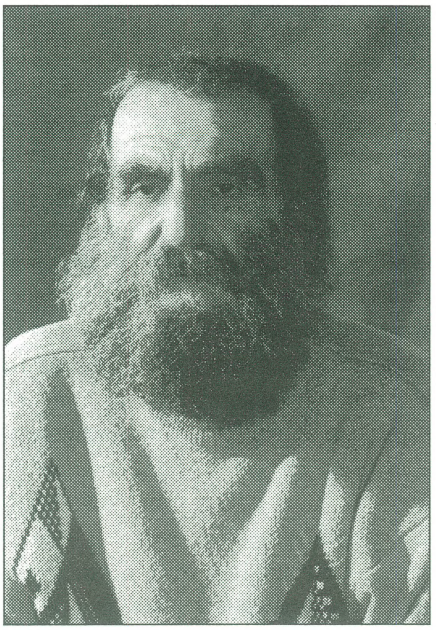
Посебно треба да се истакне успехот на сценската адаптација на „Злосторство и казна“ од Достоевски, во режија на Бранко Ставрев, дело кое на Фестивалот на малите и експериментални сцени во Сараево доби награда за режија и за најдобра машка улога на тогашните југословенски простори (Фирдаус Неби).

За Ќемал Лила секако неизбежно треба да се истакне фактот дека беше, и сè уште е, единствениот режисер на Турската драма со завршен факултет за режија, како што и Турската драма сè уште претставува единствениот професионален театарски ансамбл на турски јазик надвор од Република Турција воопшто.

И сосем на крајот за Лила: со неговата неочекувана смрт остана нашиот заеднички неостварен проект, мојата сè уште незавршена драма „Тајната на клучот на Топал Хасан–Ага“, со која по евентуалниот успех на сцената на Турската драма во Скопје сонувавме да гостуваме и во Република Турција.

3. ЏЕМАИЛ МАКСУТ
– „Замислете, директорот ме честеше со мои пари!“

Прилогов за Џемаил Максут ќе го почнам со едно малку шеговито сеќавање, кое мислам оти на извесен начин го отсликува необичниот и сестран карактер на овој артист. Еднаш, додека бев директор на Театарот на националностите во Скопје, во мојата канцеларија дојдоа неговата сопруга Сузана и синот Ердоган, исто така артисти при овој театар, со молба да помогнам при уписот на Ердоган во Театарската академија, каде што тогашниот декан Вукан Диневски, инаку мој пријател, кој прилично знаеше и турски, не сакал ни да слушне да го запише, огорчен од една навреда нанесена од Џемаил. Ветив дека ќе сторам сè што можам. Најпосле Вукан се согласи и Ердоган беше примен во Академијата. Следниот ден, заедно со Сузана и Ердоган, со бонбониера и кока-кола го прославивме среќниот епилог. Притоа, додека сè уште нè држеше славеничкото расположение, Џемаил откако разбрал од секретарката Фатка дека во мојата канцеларија се „слави“ ја отвори вратата и го поканив со зборовите: „Џемаил, влези, честам по повод приемот на Ердоган во Академијата“. Џемаил влезе и сè беше во ред. Меѓутоа, по извесно време од неговите колеги артисти слушнав дека рекол: „Замислете, директорот ме честеше со мои пари!“



Џемаил Максут (1933-2002)

Ова никогаш не го спомнавме при нашите чести средби, кога бурно расправавме за проблемите на театарот, на кои Џемаил секогаш беше ревносен и интересен собеседник.

Тој никогаш не се задоволуваше да биде само добар професионалец како артист, туку активно учествуваше и во општествениот живот, и тоа не само во својство, на пример, на претседател на синдикатот при својата матична куќа, туку и како член на републичкото синдикално раководство, а беше активен дискутант и на различните собири каде што се расправаше за теми за театарот и за културата воопшто.

Инаку, животот ми овозможи Џемаила да го познавам и пред да биде артист, кога работеше меѓу ретките мажи-дактилографи во весникот „Нова Македонија“, каде што често му ги диктирав првин своите театарски, а потоа и филмски осврти.

Притоа знам дека извесно време го привлекуваше и англискиот јазик, што страсно го учеше. Ова го спомнувам со намера на пластичен начин да ја прикажам сестраноста на личноста на артистот Џемаил Максут.

Од весникот „Нова Македонија“, сè до своето пензионирање, Џемаил ѝ остана докрај верен на својата матична куќа, Театарот на националностите, иако толкуваше повеќе улоги и во радиодрамски, сценски, телевизиски и филмски дела, бидејќи покрај турскиот добро владееше и со македонскиот и со албанскиот јазик, а течно го зборуваше и англискиот.

Џемаил (роден 1933 година во Качаник, Косово) со професионална театарска дејност се занимаваше од 1955 година.

Со особен успех оствари поголем број улоги во дела како од домашната драматургија, така и светската класика. Во моето сеќавање особено се врежаа две негови улоги: улогата во мојот драмски текст „Отуѓени“, каде што играше заедно со Мушереф Лозана, Сузана и Мехди Бајрактар, како и неговата најдобра улога (на Шејхот) во турската битова пиеса „Згасна свеќата“ од Мусахипзаде Џелал, во режија на гостинот од Турција, познатиот турски режисер Ајаноглу.

Меѓу другите негови улоги внимание заслужуваат и оние на Отело, во истоименото дело на Шекспир, на Мармеладов во сценската адаптација на „Злосторство и казна“ на Достоевски, на Милентие во „Марсовци“ од Добричанин, на Хуарес во „Вистината е мрвта“ од Роблес, на Крист во „Сите мои синови“ од Артур Милер.

Џемаил Максут беше еден од водечките актери на Турската драма при Театарот на националностите во Скопје.

На крајот од овој кус осврт за личноста и делото на Џемаил Максут, не можам да не го кажам и личното мислење за тоа дека тој не се задоволуваше само со она што го примаше од режисерот, туку секогаш се обидуваше при оживувањето на своите ликови да внесе и сопствени назнаки, со што го заокружуваше немирот на актер во вечна потрага по недостижното на сцената, која претставуваше негов вистински живот.

Радован П. Цветковски

Дело со достојни вредности

(Добре Тодоровски:„Што ни било пишано“, изд. „Матица Македонска“, Скопје, 2001)

Битола, по Костов, Кочовски и Димовски, со појавата на Добре Тодоровски се здобива со уште еден мошне талентиран раскажувач. Тој тоа место на битолски раскажувачи, а уште повеќе и како демирхисарски, го најави уште во 1998 година со прозните книги: романот „Свилото на одот“ и збирката раскази „Дума за душите“, а само нешто подоцна и со лирските записи „Болшетини“, како поетска проба за да се создаде поетската збирка „Длабоко во мене“. Секако дека сето тоа е повеќе од добар и надежен почеток. А дека е така, тој нè уверува и со најновото монодрамско дело „Што ни било пишано“, кое претставува важен чекор и во неговиот творечки континуитет и во неговото творечко нагорно искачување. Тоа, пак, ќе рече дека Тодоровски е од оние автори што држат не само до континуитетот, туку и до квалитетот во своето творечко докажување. Така, по појавата на неговите три прозни дела, може да се подвлече дека тој не случајно ја одбрал монодрамата како многу блиска до прозниот монолог во која „препуштајќи се ликот на асоцијации и превирање на своите интимни внатрешни состојби во едно долго и опширно излагање да ги соопшти своите лични и актуелни преокупации“, како што ќе забележи на времето Твртко Чубелиќ во објаснувањето за монологот, Тодоровски сосема успеал и во овој творечки зафат.

Ако го прифатиме мислењето дека монодрамата не е далеку од прозниот монолог, а и не се сосема исти, иако бара специфичен пристап, и не само што тоа претставува многу подолг монолог, сепак постои битна разлика, зашто повеќе се наклонува кон драмата со една предназначеност да биде и исполнувана, играна само од еден артист. Од друга страна, пак, колку ваквиот монодрамски текст ќе биде успешен не зависи само од квалитетот на текстот, од интересната и актуелна тематска одбраност, туку и од тоа колку актерот успева да се идентификува, да се соживее со јунакот во монодрамата. Ваквата искотираност дури во нејзиното конечно реализирање на сцена личи на целосно и драмско дело, зашто токму со таква поставеност и е напишана мондорамата. Она што го напишал авторот го реализира и сценски го дообликува артистот. Па сепак, појдовен чекор е квалитетот на текстот. А монодрамските текстови на Тодоровски се квалитетни. Токму затоа неговата книга „Што ни било пишано“ е номинирана во десетте најдобри книги за наградата „Стале Попов“ на ДПМ.

Самата постапка во создавањето на монодрамското дело „Што ни било пишано“, низ една поширока поставка во насловот зборува дека кај Тодоровски присутна е и адаптацијата на прозен извадок кон што сега најмногу приоѓаат авторите, како што е и во случајов со монодрамата „Што велеше Јовче Гацо“, препознатлива адаптација во спомнатиот лик од романот „Сивилото на одот“, кој, пак, навистина претставува сосема нов творечки зафат. Другите три монодрами: „Што ми било пишано“, „Борис Базернички“ и „Славе славен да биди“ се исклучиво замислени и пишувани како монодрами што го отсликуваат авторот со продлабочено умеење и во изборот и во податливоста на темата за монодрами, како и во концепциската и композициската поставеност. Тодоровски мошне успешно ги открива ликовите како драмски, притоа ставајќи ги во една душевна борба, низ многубројни внатрешни судири. Тие, потполковникот Трајан, сосема обичниот селанец базерничанецот Борис, кој остава најсилен впечаток, на правникот Славе Зимбилоски и печалбарот Јовче Гацо, говорејќи за себе им ја изнесуваат сопствената душевна состојба, сопствената размисла, намери и цели.

Тематски монодрамите се строго определени и по време и по место. Авторовата преокупација е човекот и човечката судбина. Особено судбината поставена како тема со универзална значност му дала можност да се открие како познавач на човекот од село сосе душата негова, како автор кој умее да ни долови ликови со една неверојатна уверливост во севкупниот отслик како носители на конкретни човечки

судбини. Би рекле дека тоа се препознатливи монодрамски портрети на луѓе од град, од село, од животот во војска, заклучно со нашево време. Во основата на тие ликови се страдањата, негде-годе испреплетени со сатиричност и комичност, особено во мондрамите „Славе Славен да биди“, и „Борис Базернички“.

Сите четири лика (Јовче Гацо, Славе, Трајан и Борис) се поставени во творечки координати на оригиналност претпознатливи за перото на Тодоровски низ една јазична сочност на усната демирхисарска раскажувачка традиција, којашто на времето уште со појавата на првите прозни дела прв ја долови и ја пренесе во македонската современа проза Петре М. Андреевски. Зафатот во таа насока и на Добре Тодоровски зборува за една неисцрпна тематска определеност и поставеност од ваквиот вид. Ова е книга за вистински осаменици, би рекле, до реалност, но грижливо обликувани во сопствен стил. Кога велиме до реалност создадени книжевни ликови и универзално отсликани, мислиме на фактот на препознатливост и на други во тие судбини, или дека такви судбини постојат и можат реално да се случат. Од друга страна, пак, сите ликови од монодрамите имаат нешто заедничко поставено низ исповедноста, човечноста, итроста и мудроста, снаодливоста, од една страна, ја љубат вистината, го почитуваат сопственото потекло и сопствената грутка, ја прекоруваат неправдата, иако и тие се со можност да западнат во неправичност, нешто што, помалку или повеќе, е присутно кај сите, особено кај Славе и Борис, од друга страна. Од сите нив сметаме дека само Борис е преакцентиран низ една автентичност, препознатлив лик на демирхисарец со сета фолклорна и јазична обоеност: со една надуеност и вулгарност, не од тоа што тој така мисли, туку од тоа што тој толку умее. Токму во него сè е собрано. Тој е најселски лик, најзапретан во безизлез со ракијата, но не и наивен. Толку му делиле и во умот и во нозете, што би рекол народот. Тој самиот е врзан со мислата дека нема бегање од проречената судбина. Препуштен е на она што му се случува, препуштен е на Господа. Спротивен на овој лик е Јовче Гацо. Тој е лик трезвено што размислува за секоја и во секоја ситуација во којашто запаѓа. Свесен дека сè не може да биде арно, но мора да се бара и да има излез. Како да му е наклонет писателот, па го слика одмерено. Во сето тоа можеби требаше Тодоровски да го пооддалечи од морализирањето, да биде подалеку од она не вака, и не така. Истовремено како да е поставен да подучува како не треба, зборувајќи за туѓи судбини. Во тоа се впушта и самиот автор, предавајќи го како жив потресен, но и со една предмисла дека нема да се случи така. Го боли враќањето и невраќањето, за да заклучи дека така и ќе биде „колку што се вратија учителите во селово“. Тој како да е растрган меѓу она што го посакува и она што се случува, она што го носи времето, велејќи на крајот мудро: „Туку и тогаш не ќе чини, велат од мноу убó не ќе излезит убó“. Славе, пак, е растрган или намерно поставен меѓу наивноста, и реалноста, иако високо образован. Јас сакам да верувам дека намерно таква поставка изградил авторот, а не дека не можел и поинаку да го реши тоа. Воочлива е увереноста дека на трагичната судбина сакал да ѝ ја противстави комичноста. Пишано да остане без жена, уверен е дека така требало и да се случи. Ни се чини дека од сите најреално е поставен ликот Трајан, расчеречен меѓу славата и мајорскиот чин, меѓу татковината и семејството, како и многу јасен во откривањето на нашево сегашно време преполно со стапици. Тој е човек што ја сонува вистината со желба да си е на своето. Во душата на Трајан семејството и татковината се иста болка. Тој, користејќи го она препознатливото, македонското: „Ама да сме добра мисла да нема ѓурутија...“, јасно ги изразува и желбата и болката.

Во монодрамите Добре Тодоровски, како и во неговите две претходни прозни остварувања, уверливо настојува и успева да ни предаде ликови преку сопствено кажување во прво лице со точен запис за душевните состојби низ психограм на ликот. Тоа е едното, другото е јазично-стилската назначеност преку употреба на демирхисарскиот дијалект, со што на монодрамите им дава сочнојазична обоеност, која преку актерот од сцената би прозвучила со очекувана привлечност и животно-реална убедливост. И трето, воочливо е дека сите ликови се, помалку или повеќе, религиозно обоени, препуштени на верувањето во судбината, без да се внесе и тоа дека човекот сам ја крои сопствената судбина, а верувањето во сонот и јавето е случајно поклопување. Авторот притоа се раководел од настојувањето да биде што поблиску до реалноста, онаа вистинската што може да се случи, но низ свој автентичен стил и своја оригиналност.

И, на крајот, авторот Добре Тодоровски, веќе со искуство на прозен автор, успеал и во монодрамата да воспостави концепциски сооднос и композициска поставеност, почитувајќи ги барањата на драмското дејство. Тоа зборува дека Тодоровски тематски, содржајно и композициски од дело во дело квалитетно се продлабочува. Таков е и во ова монодрамско дело, на општо задоволство приемливо, целосно остварено и книжевно уверливо.

Миле Анастасов

Пијанистот

(една ѿо сѐ чудна ѿриказна)

Приказнава за која имам ниет да ви зборувам се случи во еден сосема нормален делник, во една сосема нормална соба во која пиев евтино кафе, пушев сомнителен шверцуван тутун и го слушав Даутовски и „Пат до сонцето“. Токму во тој сосема обичен амбиент, во еден миг од мојата чанта со скинат преден патент скокна типот и сосема едноставно, пристојно почекувајќи да го голтнам кафето во устата, ме праша:

– Ќе слушаш?

Чарли, Вил или Семјуел, така некако рече дека се вика. Сосема едноставно име за просечен трубач. Трубач! Седна спроти мене и приказна ваква ми закажа:

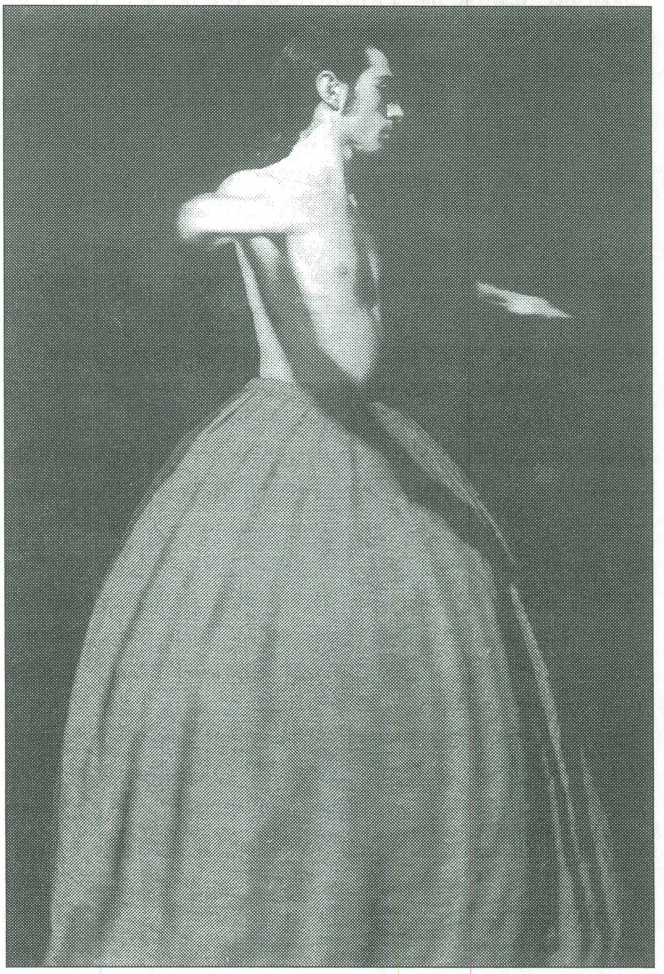
Јас сум му најдобар другар на Дени Будман Т.Д. Лимон Илјада Деветстоттата. Пијанистот од „Вирџинија“. Оној што се искачи до Господа со музиката. И со 650 килограми динамит. Што на брод, што на раце – долж и попреку светот го прошетавме. На пат кон центаров му паднавме в раце на Васила Зафирчев, дете пргаво, на сцената извонредно. Лаф, муабет – дружба сторивме. Вака било, така било, тој нас, ние нему... буп кај Јордана в канцеларија. Вака и вака е работата. Живи да нѐ стори посака. Се чудиш?! И јас се зачудив! И Дени! Ме праша подоцна насамо: кога умревме? Зар за толку Барико не направи?

Слушав што ми зборува, ама најголема среќа е што кога скокна тој од предната страна со расипан патент, скокна и едно сосема едноставно пенкало добиено на денот на крводарителите и во моментот кога типот почна да зборува, тоа, како да виде дека не ќе можам сѐ да запомнам, се растрча по ѕидовите на собата и прво нацрта сцена, да сосема едноставно, сцена со сосема едноставна сценографија, една коцка, шаховска табла и ...

Зафирчев го заигра танцот. Танц, човече! Ако може да се нарече танц?! Танци! Различни! Чудни! Неколку сосема едноставни рефлектори му го осветлуваа патот, а музиката...

Ми зборуваше за две музики: едната на Дени Будман, неповторливата пијано изведба која секоја вечер ја носеше низ брановите старата моќна „Вирџинија“ од Рио до Њујорк, од Ливерпул до Саутемптон... и другата.

Тоа беше музика на неколку реномирани етно-џезери која имаше ниет да го накрене и така разиграното тело на Васила, да ја дошашардиса невкусно накинџурената премиерна публика и конечно, да ја доправи магијата. А, магија, сосема разбирливо, имаше до мерата. Потчув некои пријатели како се обидуваа да одговорат на замките што ги видоа, ама јас ќе ти кажам, три работи се важни во нашава работа: жената, големата вода и невообичаената актерска игра.



Жената

Ми зборуваше за сосема едноставната поврзаност на феноменот жена со сите животни контексти, работа што воопшто не е непозната и чудна, но во еден момент направи сосема спокојна, одважна и неповторлива анализа која се занимаваше со паралели од религиски аспект – раѓање, љубов, раѓање и смрт, а кои Зафирчев многу вредно, верно и спокојно ги распосла на сцената.

Големата вода

Тоа е генералниот проблем на секого, човече. Тоа може да биде секоја вода. Секоја – океан, локва, длабока, плитка, бистра, бутур-матна, секогаш непобедлива. Можеш да се обидеш да ја препливаш, да ја прелеташ, да ја живееш, како Дени и јас, сè ти е џабе, заврти се и таа повторно е тука. Таа во суштина и не мора да биде вода... сè ти е џабе. Судбина!

Имаше право. Судбина. Само таму е клучот. Сакав да го прашам: кој ја контролира?

Судбина, човече! Или сние самите. Кога ќе дојдат трите последни минути, тогаш сме сосема свесни дека тоа и не е некој проблем. Тоа можеби е магија во која сакаме да веруваме пред трите минути. Тоа Дени сигурно го разбра. Седеше на пијаното, фитилот гореше... три, два, еден... можеби се покаја, не кажа.

Трите минути. Сосема јасно. Филмот почнува да се враќа назад, се прави завршна сметка и чао! Другото е молк.

Играта

Нè праша Јордан сосема правилно: што имате на ум со претставата? Трите бои ќе бидат основа – црвена, црна и бела. Техники современи ќе користам и импровизации на теми зададени. Башка елементи на Но и Кабуки театар, Греам и Лабан техника, помош ќе посакам од Татјана Соколова, мајстор на играва. Дозволуваш ил чаре друго да бараме? Дозволи човекот.

Излезе по реченото. Почна и заврши играта. И уште еднаш. Ни беше убаво тие две вечери.

Молкна.

Потоа.

Пенкалото седна до него. Ако може така да се рече. Се намири, поточно. Типот полека се движеше кон чантата. Ја подрашири, постоја некој миг и...

Заминаа за Киев на голем мегдан за вакви претстави. Многу верба и надеж од очите им прочитав. Којзнае.

Му даде знак на помошникот во раскажувањето и со еден скок се најде внатре. Кафето одамна се излади, цигари во кутијата немаше, јас бев сиот во прашалници.. зазвони телефонот.

Добро, одлично помина нашата претстава. Да, луѓето се воодушевени, нè канат гости на нивни мегдани, ја сакаат претставава, да, завршивме одлична работа.

Иванка Зенделска – упорна везилка на сцената

Во текот на двете неполни години во Македонскиот народен театар во Скопје Иванка Зенделска играше мали, одвај забележителни улоги, а често и статираше. Затоа, времето на настаните на Зенделска (1930–2002) најпрвин во Народниот театар во родниот Штип кога тој се конституираше (од 1949/50 до 1955/56 г.), а потоа и во битолскиот Народен театар (од 1955/56 до 1959/60 г.) може да се смета време на вистинско зреење, што ќе продолжи со ист, ако не и поголем интензитет и подоцна, како член на Младинско-детскиот театар (денес Драмски театар), во кој своевремено, во текот на денот освен на пробата мораше понекогаш да се појавува и во две куклени претстави.

Иако само со двегодишно актерско искуство, Иванка Зенделска веќе на самиот почеток на работата во Народниот театар во Штип ќе се појави како толкувач на поголем број насловни или главни улоги. Овде да ги спомнеме улогите во „Селска учителка“ од С. Ранковиќ, во Молиеровиот „Тартиф“ (Дорина)... Внесуваше во своите позабележани актерски остварувања – во „Бегалка“ од Иљоски (Велика), во „Печалбари“ од А. Панов (Божана), во „Д-р“ и „Сомнително лице“ од Нушиќ (Дара и Марица) – една чудесна благодарност и младешка свежина, еден фин лиризам и спонтан изблик на доживувањето, едно топло и широко мајчинско срце, така што овие и низа други креации наоѓаа во Зенделска еден секогаш сигурен и инспиративен интерпрет.

Иванка Зенделска и во Народниот театар во Битола ќе се истакне како една од најангажираните артистки, во новата средина посебно издвојувајќи се во дела од современата светска драматургија („Опасен свиок“ од Пристли, „Летот на 17-та кукла“, „Наследница“, „Мракот на врвот на скалилата“ и др.).

Од битолскиот период датира и една од највпечатливите актерски реализации на Зенделска – насловната улога во Лоркината драма „Домот на Бернарда Алба“. Тоа беше остварување што ќе се памети по својата длабока поетска растрепереност, по рафинманот, по врелината на темпераментот, по длабоката доживеаност на ликот.

Иво двете комедиографски дела на М. Држиќ – „Дундо Марое“ и „Манде“, Иванка Зенделска беше таа која со својата богата сценска игра, со чувството за мерка, со продлабочениот пристап, знаеше своите ролји (мајката и Јова) да ги оживее мошне сочно и да навлезе во нивната суштина.

Во Младинско-детскиот театар (денес Драмски театар) во Скопје, во кој настапуваше повеќе од две децении (од сезоната 1959/60 до 1982/83 г.) играше мошне разнообразен репертоар – од куклени претстави и сценски реализации остварени на Детската жива сцена („Кекец и Мојца“, „Том Соер“, „Оливер Твист“, „Козета“, „Пепелашка“, „Волшебникот од Оз“, „Сказна за царот и овчарот“) до проекти на дела од светската и домашна современа и класична драматургија („Бегалка“ од В. Иљоски – Евра, „Германци“ од Кручковски – Лизел, „Дундо Марое“ од Држиќ – Лаура, „Магбет“ од Шекспир – Првата вештерка). Ништо помал не беше нејзиниот ангажман и во доменот на радио и телевизиското драмско творештво.

Ако треба да се издвојат најзабележителните актерски остварувања на Зенделска на сцената во театарот во населбата „Карпош“, тогаш бездруго на прво место треба да се спомнат улогите на Лаура во Држиќевиот комедиографски текст „Дундо Марое“ и на Старицата во пиесата „Дејството на гама зраците“ од П. Зиндел, кои спаѓаат во самите врвови на нејзината глума воопшто. Како Лаура таа прикажа еден своевидно богат лирски темперамент; ја имаше во нејзината игра потребната елеганција и подвижност, истакнувајќи се уште со лесната фраза и со уште полесниот гест и гипкост... Иванка Зенделска беше артистка која немаше никаов отпор спрема ниедна улога. Ваквиот однос кон работата, како и максималното залагање во секој зафат ѝ овозможуваа и од мали, речиси безначајни улоги да прави вистински актерски студии. Таков беше случајот со ликот на спомнатата старица во драмата „Дејството на гама зраците“. Иако без текст, без некој поголем мизансцен, но постојано присутна на сцената, таа од својата навидум безначајна улога успеа актерската линија да ја извлече докрај. Улогата всушност ја изрази широчината на нејзините можности, што се покажаа далеку поголеми отколку што се претпоставуваше...

Така, оваа артистка, скромно и стрпливо, како упорна везилка, ги одболуваше сите свои ролји, ги носеше длабоко во себеси како своја сопствена судбина, како нешто свое многу блиско и интимно.

Катерина Петровска Кузманова

Визиите на Антонен Арто

Почетоците на дејноста на Антонен Арто датираат од дваесеттите години, но неговото силно влијание во театарскиот свет почнува да наоѓа свој одраз на театарската сцена дури во втората половина на дваесеттиот век. Во 1925 година тој стапува во кругот на надреалистите, но по две години се разделува од нив. Заедно со Роже Витрак го основа независниот театар „Алфред Жари“, но доживува целосен неуспах. Арто се појавува во мигот кога во францускиот театар доминира гетеовскиот maestrim, а Луј Жуве триумфално ги поставил на сцена делата на Жирорду, тоа било време на чудесниот растеж на францускиот театар. Во тој период Шарл Дилен го создал монструозниот лик на Ричард III и ја поставил на сцена трагедијата „Штета што е блудница“, а „Галеб“ и „Три сестри“ од Чехов во режија на Питоев го досегнале врвот на популарноста, а Отан Лара го скандализирал Париз со својата трупа Labaratoire de l'art et action. Но, сепак, сите тие театарски дострели не го задоволувале Арто, туку го натерале да ја создаде својата теорија за големата култура и да го крене својот глас против психолошкиот, логичкиот, цивилизираниот театар, против театарот без мистерија и без вистинско откровение. Темелите на дискурзивниот театар надвор од Франција веќе биле разнишани кога на сцена стапил Арто. Но, францускиот театар со кој Арто најнепосредно се соочил, останал најдолго врзан за традицијата далеку од струјата која, почнувајќи со германскиот експерсионизам, перку Крег, Апија, Мејерхољд и Таиров, води кон неговата обнова. Тој во своите истражувања оди понатаму – не само што се труди да ја укине „рампата“ меѓу публиката и актерите, туку сака да ја трансформира и самата сцена. Арто внесува повеќе разурнувачки елементи, од нив, со мошне вдахновени ставови кои, колку и да ни се чини парадоксално, бил спречен да ги потврди на сцената. Делоso „Театарот и неговиот двојник“, првпат објавено во 1938 година го наджива авторот. Животниот пат на Арто завршува во 1948, а неговото дело останува да зрачи со својата трајна вредност и триесетина години подоцна. Книгата „Театарот и неговиот двојник“ врши силно влијание врз појавата и дејноста на голем број творци и движења кои дејствуваат во втората половина на дваесеттиот век. Со цел точно да ја определи улогата на Арто во развојот на современиот театар, Андре Франк во „Енциклопедијата на модерниот театар“ ќе забележи дека Арто е „повеќе влијание одошто присуство, повеќе присутност одошто дело“,[1] а неговото значење е во тоа што по него не се појавил автор кој на еден или друг начин не се влијаел од неговото дело. Книгата „Театарот и неговиот двојник“ претставува задолжително четиво на авангардните театарски творци што го одбележаа минатиот век. Влијанието на Арто мошне јасно се гледа во работата на Гротовски, а исто така можеме да кажеме дека врз неговата теорија целосно е изградена драматургијата на Жан Жене. Движењето на Џулијан Бек и неговиот Ливинг театар претставува обид теоријата на Арто да се спроведе во дело. Овие примери се само дел од низата автори кои на овој или оној начин биле под влијание или се надоврзувале на делото на Арто.

Мнозинството теоретичари и проследувачи на театарот на дваесеттиот век, она што Арто го формулира во „Театарот и неговиот двојник“ повеќе го сметаат за визија за тоа како треба да изгледа театарот одошто теорија. Неоспорно е дека оваа отворена расправа за театарот им дава поттик на генерациите што ќе дојдат по него да истражуваат и да експериментираат во театарот во насока кон неговите корени. Тешкотијата да се разбере неговиот повик за новиот театар доаѓа од неговото размислување за низа парадокси, кои кај Арто секогаш се примаат повеќе како хипотетични одошто како реални. Неговите хипотези свој одраз наоѓаат во Артоовите уметнички продукти кои се анти-уметнички. Низ својата работа тој се обидува да негира дека има некаква разлика меѓу уметноста и размислувањето, меѓу поезијата и вистината. Тој секогаш е дидактичен, дури и кога протестира, опоменува, обвинува. Сите негови дела се напишани во прво лице и со тој начин на адресирање се мешаат гласовите на бајачките со дискурзивните истражувања. Неговите активности се симултани во уметноста и во размислувањето за уметноста. Во еден ран есеј за сликарството Арто вели дека работата во уметноста е „во ред единствено ако е исто таква концепцијата врз која таа се темели“. Арто спектаклот го вреднува според критериумот на неговата емотивна сила, а не врз емотивната магија, додека убавината е нешто што тој никогаш не го прифаќа. Со своите сфаќања за театарот тој прет-

[1] Според :Slobodan Selenić, Dramski pravci xx veka, стр. 176.

ставува некој кој прави спиритуален исчекор како да е шаман.

Теоријата на Арто е мобилна и сеопфатна, на места можеби и непрецизна во деталите но, ако успееме да ги фатиме конците на неговите метафори и доследно да ја реконструираме ќе кажеме дека тој своите ставови ги спроведува врз аристотеловска основа. Тој не го крева својот глас против „аристотеловскиот" театар, туку многу поточно е ако се каже дека тој се бори за враќање кон изворите на театарот. Сечилото на неговата критика е насочено кон театарот на неговото време, неговиот бунт се однесува на сите искривоколчувања на театарот што биле дел од погрешното толкување на аристотеловските принципи. Тој е против западната традиција и концепција, која според него била погрешна од самиот почеток. Според него, театарот ја избрал најнаивната и најлажната форма за презентација – мимезисот – и така се сведува на повторување без имагинација и без вистинско творештво. Тоа е бунт против репрудуктивно-имитативниот карактер на театарот, театар кој не е творештво туку збир на мртви форми кои во суштина никому ништо не му кажуваат, место каде што вредностите кои се сместени во него имаат фетишистички и идолатриски однос. Тоа е состојба на театарот во која културата и животот се отуѓени, според тоа и западниот театар, содржејќи ги во себе сите карактеристики на културата што ја претставува, станува отуѓен и, во крајна линија, непотребен.

Театарот за кој се залага Арто е, пред сè, ритуален и е спротивен на сè што оксиденталната култура успеала да направи од западниот театар во својот уривачки рационализам. Всушност тој е бунтовник кој ја доведува во прашање концепцијата на западниот театар. Според Арто, театарот не ги заборавил своите корени, туку, напротив, многу добро ги познава, а сепак се движи во спротивна насока, што доведува до искривоколчување на автентичната концепција на театарот, во што, според Арто, се наоѓа првобитниот грев на театарот и на западната уметност. Пред сè, тоа се однесува на неговиот имитативен карактер, при што е избрана најнаивната форма на претставување, со што мимезисот станува бесполезно повторување без имагинација, без вистинско творештво. Западната сцена секогаш била сфатена теолошки и во неа била присутна доминацијата на зборот. Тоа е еден првобитен логос, кој не му припаѓа на театарот, а сепак управува со него. Во служба на писателот-творец, а не на визијата на сценатa, стојат режисерот и актерот, како и целата театарска апаратура, со што театарот ништо не создава, туку само го одржува постојниот свет со имитативен и репродуктивен однос. Како последна жртва на таквиот театар е публиката, која пасивно „ужива" во претствата. Ваквата состојба на театарот и културата Арто ја означува како штетна. Тоа се и основните ставови кои провејуваат во статијата „Театарот и културата", со која започнува „Театарот и неговиот двојник". Текстот е напишан по неговото патување во Мексико, кое, се чини, само ги потврдува неговите ставови за театарот. Тој таму открива еден нов вид култура која се базира врз „една од оние апстрактни и колективни идеи врз кои се темели секоја вистинска култура".[2] Во Мексико тој држи предавање под наслов „Театарот и боговите", во кое дефинитивно се одвојува од структурата на европското општество. Таму тој допира до сознанието за инстинктивното чувство за просторот: „Природата сакаше да се изрази самата себе преку живиот тек на целото географско подрачје... Разбрав дека не се сретнувам со обликувани форми, туку со специфична игра на светлото која би се комбинирала со рабовите на карпите... И забележав дека сите карпи имаат форма на женски бисти."[3] Тој исто така гледал торза во агонија, распнувања, јавачи на коњи, огромни фалуси и други слики обликувани во карпите или пак како излегуваат од нив. Видел дека овие форми, малку по малку, стануваат стварни според сопствените правила.

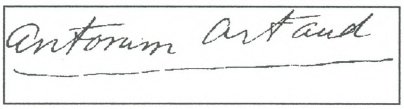
Своите ставови за тој нов театар кој ќе се базира врз јазикот на движењата ќе најдат свој одраз во неговиот „Прв манифест", каде што детално ги анализира сите елементи на тој објективен физички јазик. Според Арто, зборот го убива театарот, бидејќи тој му се обраќа само на духот, само на разумот, само на рационалниот дел на нашето битие, кој пак од своја страна е затруен со конвенции и општи места. Тој не се залага за укинување на зборот, но смета дека треба да му се даде ограничено место и изменета функција. Тој се залага зборот да стане движење. Неговото постоење го означува со мигот кога зборот уште не е роден во своето логичко значење, тоа е она време на „збор пред зборот", тоа е само артикулација. Текстовите на Арто зборуваат за „визуелната и пластичната материјализација на зборот", за користењето на зборовите во „конкретна и просторна смисла", за потребата на зборовите да им се даде значење кое тие го имаат во сонот. Дерида во есејот „La theatre de la cruaute et cloture de la representation"[4] инсистира на сличноста меѓу Артоовата концепција на функцијата на зборовите на сценатa и фројдовското толкување на механизмите и функциите на зборовите во сонот. Тој создава нова литературна историја, видена како експериментален театар во кој текстот - ѝ припаѓа на самата историја. Текстот овде не е едноставно игнориран или епистемично репетиран - туку е предмет на анулирање, на презир, ревизија и деконструкција. „Не станува збор за тоа да се укине артикулираниот збор, туку на зборовите да им се даде она значење кое тие го имаат во сонот. Затоа треба да се пронајдат нови начини да се забележи тој јазик, било знаците да се земаат од музичката транскрипција, било да се користи некој вид шифриран јазик."[5] Тој, деконструирајќи го Артоовиот театар, забележува дека во

[2] Otto Hahn : Portrait d'Antoin Artaud, Le Soleil Noir, Paris, 1968, стр. 192-193.

[3] Artaud Antonin, Symbolic Mountains, TDR, .9, New York,1965, стр. 94-95.

[4] Jacques Derrida: Le Theatre de la cruaute et la cloture de la representation, L'Ecriture et le difference, Seuil, Paris, 1967, стр. 230.

него егзистенцијата, раѓањето и смртта се испратени назад кон повикување на изворот. Дерида преку Арто прашува за местото на театарот кој единствено рефлектира изведба и имитација на животот ограничувајќи ги актерите и гледачите, слично како текстот во рацете на актерот-господ. Театарот на Арто одразува една друга и опасна архетипска стварност, таа е некој вид огледало во кое се огледува несвесното, театар кој користејќи ги елементите на надворешниот свет, во гледачите сака да развие некој вид внатрешна реалност која е скриена под цивилизаторските наслојки на психата кај гледачите. Во оваа смисла Дерида ги цитира Фројд и Арто, споредувајќи ги нивните референции за моќта на сонот, инволвирајќи го во трансцендентално поврзување низ сеќавањето за да се дојде до силата на нашиот извор. Арто вели: „Театарот е пасионираност преполнета до врвот со трансфер на силата од тело во тело, а тој трансфер може да биде претставен двапати. Ништо не е поимпозантно од балинезискиот систем со кој се конструира по создавањето овој трансфер, едно време, наместо да се стреми кон друго и да се загуби на астралната димензија на гестовноста." Во мигот кога Арто се среќава за првпат со балинезискиот театар (на Колонијалната изложба во Париз во 1931 г.) тој во неговата игра го наоѓа отелотворувањето на својата теорија. Во претставите на овој театар низ лавиринт од гестови, ненадејни крици, низ метежот на движењата кој не остава ниту еден дел на сцената празен, Арто доаѓа до својата идеја за новиот физички јазик на сцената, втелемен на знаците. Тој во своето дело тврди дека театарот на Бали има цел традиционален речник на движења и миметски знаци за најразлични околности на животот. Токму затоа тој на овој театар му посветува еден од своите најубави текстови. Во него тој ја открива „чудесната математика на спектаклот", откривајќи ги законите на функционирањето на тој чист театарски јазик, природата и елементите на тој јазик, од една страна, и мистиката како единствена тематска основа способна да го пренесе гледачот на универзален план, со што би довела до жива комуникација меѓу него и претставеното. Токму средбата со овој театар е поттикот во создавањето на неговата теорија, за „театарот на суровоста", исполнета со многубројни значења. Арто, кога зборува да се прекине со ремек-делата, сепак сосема не го отфрла минатото. Тој не ја отфрла техниката, неговата љубов кон балинезискиот театар се темели врз нивните „анимирани хиероглифи", нивниот „речник од движења и разновидна мимика" за сите животни прилики, што јасно го покажува неговото почитување на: „Длабокото и изнијансирано проучување кое претходело на градењето на тие изрази, делотворни знаци чија делотворност со милениуми не се загубила. Арто се залага за повторното формулирање и обновеното претставување. Тој укажува, како што вели и самиот, пред сè на поезијата на просторот, која се остварува преку музиката, играта, пластичните уметности, пантомимата, мимикријата, гестикулацијата, интонацијата, осветлувањето, сценографијата. Тој увидел дека театарот секогаш е оргинален и дека секогаш се случува само сега. Кога вели дека не постојат ремек-дела, тој мисли дека не постои дело кое е недопирливо. Тој се залага за уривање и повторно градење, односно за процесот на деконструкција и реконструкција.



Сцената е секогаш физички присутна територија која, како што вели Арто, треба да се исполни. Но и кога сцената е полна, таа е пред сè физички простор што треба да се исполни, според тоа секоја успешна претстава е збир од овие негации. „Зборот суровост го користам во значење жед за живот, космичка строгост и неумолива нужност, во гносистичко значење на животен вртеж кој ја јаде темнината, во значење на она што е надвор од непобедливата нужност без која животот и не би постоел."[6] Тој суровоста ја гледа како вистинска слика на светот, а катарзата низ страв и суровост значи ослободување од заблудите и луцидно прифаќање на сите нужности и сите детерминирања. Овој театар треба да го помири човекот со самиот себе. Во оваа смисла можеби една од најдрагоцените дефиниции на театарот се наоѓа во текстот насловен како „Театар и чума". Овој есеј се базира врз една проширена метафора, една среќно пронајдена аналогија низ која може да се изрази мисијата на театарот. Овде под чума треба да се разбере непосредната материјализација на една интелектуална сила која е во близок контакт со она што го нарекуваме судбина. Тој ја избира чумата затоа што оваа болест не предизвикува деструкција на материјата, како лепрата или сифилисот, на пример. Според тоа, таа е болест која пред сè ги напаѓа мозокот и градите, односно оние органи кои се под контрола на нашата волја и со кои свесно управуваме. Најзначајна карактеристика на чумата, според него, е уривањето на редот, луѓето се однесуваат неочекувано и поинаку. Тогаш човекот станува ослободен од диктаторската рационалност. „Меѓу жртвата на чумата која врискајќи трча по своите визии и актерот кој трча по своите чувства; меѓу човекот кој за себе измислува личности кои никогаш без чумата не би можел да ги измисли, а ги создава во купче трупови и делирични лудаци и поетот кој измислува карактери и ги фрла меѓу публиката, исто така делирична и инертна, има уште аналогии кои потврдуваат една вистина која

[5] A. Arto, Pozorište i negov dvojnik, Pozorište surovosti (Prvi manifest), Prosveta , Beograd, 1971, 104-116.

[6] Ibid., 117-118.

важи и ја лоцираат акцијата на театарот, како што е лоцирана акцијата на чумата, на ниво на вистинска епидемија."[7] На овој начин Арто се обидува да ни објасни како настанува овој заразен делириум во театарот, но неговиот театар мора да биде заразен и, како чумата, мора да произведува делирични расположенија. Арто не го интересира нормалното и секојдневното. Тој сака во театарот и со помош на театарот да го открие она што не постои, оној скриен живот што се наоѓа под наслојките на нашата умртвена спонтаност. Тој предлага театар кој ќе ги придвижи човековите латентни сили, за да го одрази вистинскиот живот во своето универзално значење. Тоа не е одраз во огледалото на животот како кај Шекспир, туку одраз на поинаквата архетипска стварност, тоа е огледало во кое го гледаме несвесното, театар кој со надворешни средства ја предизвикува внатрешната реалност.

Според Арто, театарот треба да создаде некој вид „равенство меѓу Човекот, Општеството, Природата и Предметите", тој треба да стане ритуал според својата структура и своето дејство. Вака сочинетото дејство гледачот треба да го прими, пред сè, преку емоциите, а за да се оствари ова треба да се укине дихотомијата сцена – сала и да се создаде единствен простор. Тоа ново сфаќање на сценската материја само ни наметнува посебен избор на драмската материја, избор по сродност, како структурална, така и духовна, за што најдобар пример ни е Програмата на театарот на суровоста, што Арто ни ја дава на крајот од својот Прв манифест. За него од пресудно значење е темата, онаа тема која има патетична и митска актуелност, која ги открива битните вистини во кои човекот се препознава со страв низ суровоста. „Објективна неочекуваност" врз која се базира механизмот на сценското творештво е оној механизам кој го внесува здивот на метафизичкиот страв, кој бил во основа на целиот стар театар, тој треба да се здружи со една исто така митска и исто така сурова драмска материја, една универзална материја која ќе нè ослободи од нашата „ситна човечка индивидуалност". „На театарот онаков каков што го познаваме денес може да му се забележи недоволната имагинација. Театарот мора да се изедначи со животот, но не со индивидуалниот живот во кој триумфираат КАРАКТЕРИ, туку со некој вид ослободен живот кој ја брише човековата индивидуалност и во кој човекот е само одблесок. Да се создаваат митови, тоа е вистинскиот предмет за театарот, да се претстави животот во неговиот универзален безграничен вид и да се извлечат од тој живот сликите во кои би сакале да се пронајдеме себеси."[8]

Арто театарската и животната сцена ги напушта со доза на горчина, за што сведочат неговите зборови: „Една од моите први улоги во театарот беше улогата на човек кој се појавува во последната сцена на еден невкусен, блажен, тромав, празникав, драматичен, претрпан чин и зборува со модулирачки глас: Дали можам да влезам? – по што завесата паѓа."[9] Но, од педесеттите години наваму театарската сцена доживува големи промени токму базирани врз неговите погледи. Малку има театарски правци кои се појавуваат по „Театарот и неговиот двојник", на кои не се гледа предизвикувачкиот знак на артоовската вљубеност во спонтаноста и слободата која се сака не само за актерот туку и за публиката која е присутна во претставата-ритуал во храмот на културата, туку и за сите луѓе од сите времиња. „Арто е првиот кој го поставил барањето за враќање кон несекојдневниот јазик на знаци, единствено способен некако да одговори на немоќта на еден театарски јазик кој веќе ништо не изразувал ниту дејствувал врз некој (...) Гледањето, моќта на јазикот и магиските дејности често ќе опседнуваат еден театар кој сака повторно да ги соедини формата и содржината."[10] Тој идеалната форма на театарскиот израз ја наоѓа во фолклорниот театар на Бали. Не, не изненадува дека тој бил опиен од тој единствен спој на драмата и играта, уметноста и фолклорот, магијата и трансот, маскарадата и верскиот ритуал, кои се присутни во сложените ритуални драми. Тоа што го наоѓа тој во овие изведби претставува средиште на неговата концепција за театар, кој може да се нарече и театар на екстазата. Во нивната игра тој го наоѓа отелотворувањето на неговите театарски визии.

На крајот, може да кажеме дека Арто, исто како и Крејг, стои како ѕвезда водилка која ја осветлува земјата околу себе. Тој во себе ја сублимира вредноста на секој визионер чие чувство за идеално го надминува чувството за практично со тоа што постојано пред нас го поставува прашањето за новата насока во нашата работа. Токму затоа Џемс Роз-Еванс ги споредува Арто, Крејг и Апија со претскажувачи кои со своите визии ја одредуваат иднината на театарот; за разлика од Станиславски, Брехт или Гротовски кои ги смета за водачи на кои практичната работа им овозможува да навлезат во тие нови подрачја. Промените што се случуваат во театарот на дваесеттиот век, а го следат патоказот што го дава неговата теорија, тргнуваат токму од оној сегмент на театарската уметност во која тој најмногу се сомневал – текстот. Значи, колку и да звучи парадоксално, драмските автори ја играат најпресудната улога во уривањето на театарот на зборови, па така француската авангарда (Јонеско, Бекет, Адамов, Жене) ја остварува артоовската визија на театарскиот израз, кој станува антипсихолошки, антинатуралистички архаичен, поетски и судбински во исто време, и со тоа се доближува до Артоовиот идеал за митска и магиска драма. По овој бран автори доаѓа бранот режисерски имиња како Питер Брук и Јиржи Гротовски, како и трупата на Ливинг театарот која низ своите остварувања верно ги следи неговите идеи.

[7] Ibid., стр. 42.

[8] Mirjana Miočinović, Artoova vizija pozorišta, во Antonen Arto Pozorište i njegov dvojnik, Prosveta , Beograd, стр. 17-18

[9] Spored: (M. Miočinović), Ibid. стр. 21.

[10] Monika Bori, Antropologija i pozorište, Pozorište 3-6, стр.267.

Душко Христов

Нови книги од областа на театарот

Танас ВРАЖИНОВСКИ: Актерството на народниот раскажувач, Матица македонска, 2002

Македонската фолклористика му посветува многу малку внимание на местото на народниот раскажувач како носител на народното раскажување. Во тој поглед се многу ретки трудовите посветени на проблематиката на народната глума во процесот на раскажувањето на прозни народни творби, односно на нејзините носители. Во овој труд Танас Вражиновски главно се задржува на појавата на актерството кај народните раскажувачи што доаѓа до израз во текот на раскажувањето на прозни народни творби, односно на народниот раскажувач како актер. Истражувањето во книгата се одвива во два правца. Ги проследува елементите што ги откриваат и објаснуваат актерските предиспозиции на народниот раскажувач, како што се гласот, гестикулациите и слично, а потоа и самата народна творба, колку таа содржи драмски ситуации што го поттикнуваат добриот и надарен раскажувач да ги прикажува своите актерски способности. Тука доаѓа до израз релацијата раскажувач–актер–прозна творба. Тоа е еден од основните елементи што му даваат можности на народниот раскажувач актерски да ја исполнува својата творба. За да бидат откриени драмските способности на народниот раскажувач потребни се долготрајни и систематски истражувања на неговата личност и на неговиот раскажувачки репертоар. Исто така, неопходни се истражувања и на средината во која тој раскажува, бидејќи таа е најмеродавниот фактор во откривањето на актерските способности на раскажувачот–актер.

Таа е негов постојан приемач, односно слушател на неговото раскажување што го следи во еден долг период од неговата раскажувачка кариера. Според тоа, релацијата народен раскажувач–актер–слушател дава многу важни податоци за актерските способности и можности на народниот раскажувач како актер. Овие истражувања на Вражиновски се пионерски во оваа област и во иднина ќе треба да бидат надградувани со нови сознанија.

Постоењето добри и талентирани раскажувачи со драмски предиспозиции на почвата на Македонија низ вековите придонесло за развојот на актерската традиција во Македонија. За реализација на истражувањето биле извршени повеќе теренски истражувања од областа на оваа проблематика, а предмет на тие истражувања се талентирани и познати раскажувачи на приказни во нивната општествена средина. Исто така, со помош на реконструкција, односно потсетување, е направен обид да се претстави начинот на раскажување, а посебно карактеристичните драмски потфати во процесот на раскажувањето народни творби. Меѓу нив се наоѓаат и прекрасни раскажувачи од нашето иселеништво кои живеат во Канада, во Торонто.

Се очекува овој труд да пополни една очигледна празнина во фолклористичките истражувања кај нас и пошироко, но да бидат збогатени и театролошките сознанија, зашто во средина каде што има талентирани раскажувачи со драмски предиспозиции може да очекуваме и добри професионални актери. Таква средина го карактеризира македонското поднебје. При анализата на соодветните народни творби авторот користи литература од домашни, но и од пошироки, европски рамки. Со овој труд се влегува во една нова област на фолклористичките случувања, условно наречена народна, односно фолклорна глума, во која главни протагонисти се:

а) раскажувачот како актер;
б) слушателите како публика; и
в) текстот на народната творба.

Во изработката на овој труд авторот главно ја користи описната методологија што се однесува на анализата на драмските елементи што ги нуди дадената прозна народна творба. При научната анализа на начинот на раскажувањето од страна на раскажувачите користен е компаративниот метод на повеќе релации, а особно на релацијата народен раскажувач–професионален актер, кој на ова проучување му дава посебни димензии што може да бидат корисни за театролозите. Како неопходен се појавува и функционалниот метод, посебно во местата каде што се објаснува заемната зависност меѓу врската на раскажувачот и општествената заедница каде што тој се јавува како еден од носителите на народната приказна, но истовремено и како личност што ги одразува културните придобивки на средината во која живее. Во таа

смисла народната проза, односно фолклорот во целост, несомнено е и културна појава која посебно во минатото ги задоволувала своите потреби, особено на селската општествена.

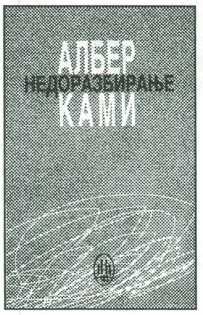
Во овој свој необичен и несекојдневен труд Танас Вражиновски, меѓу другото, ги опфаќа народниот театар, фолклорниот театар – состојби и перспективи, раскажувачот–актер, гласот на раскажувачот, раскажувачката гестикулација, движењата, како и драмските елементи во повеќе жанрови од народното творештво.

Како прилози во книгата се поместени и фотографии од народни раскажувачи од повеќе македонски места.

Албер КАМИ: Недоразбирање, превод од француски Благоја Велковски – Краш, Македонска книга 2002

Францускиот писател Албер Ками е неодминлив автор не само на литературата на XX век туку и во литературата на светот воопшто. Тој е роден во Алжир во 1913 година, а загинал во сообраќајна несреќа во 1960 година. Работел како новинар и како аниматор на театарска дружина која ги изведувала делата на Малро, Достоевски, Калдерон, Фокнер. Нобеловата награда за литература ја добил во 1957 година. Неговото творештво го сочинуваат раскажувачки, драмски и есеистички дела: лирските есеи: „Свадби“, „Лето“, потоа романите „Странецот“, „Чума“, „Пад“, расказите „Прогонство и кралство“, драмите „Калигула“, „Недоразбирање“, „Опсадна состојба“, „Праведници“, а неизоставено и есеите: „Митот за Сизиф“, „Побунетиот човек“ и други.

Проучувачите на делото на Албер Ками секогаш наоѓаат суштествена врска меѓу неговите дела „Странецот“, „Митот за Сизиф“, „Калигула“ и „Недоразбирање“. Тие во неговиот опус се поврзани со нишката на апсолутното недоразбирање кое е мошне важен елемент за старогрчката трагедија.



Драмскиот текст „Недоразбирање“ првпат се појавува на македонски јазик, а многупати бил спомнуван во врска со драмата на Ристо Крле „Парите се отепувачка“. Македонскиот читател има можност, благодарение на издавачката куќа „Македонска книга“, автентично да ја направи таа споредба, но пред сè да добие и информација за обидот на Ками да направи современа трагедија.

Своевиден топос во литературата на Ками е апсурдот. Оутѓеноста на човекот во определени историски периоди особено интензивно иницира и специјален однос кон оваа, сепак универзална појава која веројатно се случува во светот на мислечките суштества како ексклузивно право на оние кои премногу чувствуваат и премногу мислат.

Албер Ками, како голем ерудит, познавач на литературата, во повеќе текстови потврдува дека неговата намера при зафаќањето со драмата има мошне амбициозна цел – пишување модерна трагедија, што може да прозвучи парадоксално, затоа што многумина сметаат дека трагедијата е невозможна во нашите времиња. И самиот Ками за оваа идеја вели:

„Единствено дваесетте векови што нè делат од Еврипид до Шекспир треба да нè повикаат на претпазливост. На крајот, трагедијата е многу редок цвет и малечки се изгледите дека ќе процути во нашево време. Но, уште една причина нè поттикнува со надеж да гледаме на таа можност. Станува збор овојпат за особен феномен кој имавме можност да го набљудуваме во Франција веќе триесет години, поточно од времето на Копоовата реформа. Тој феномен е доаѓањето на писателите во театарот со кој дотогаш владееја производителите и трговците на сцената. Интервенцијата на писателите доведува до обнова на трагичките форми кои настојуваат на драмската уметност да ѝ го вратат нејзиното вистинско место на врвот на литературата“.

Оваа идеја на Ками дека трагедијата по своите блескави мигови многу долго не се повторила во историјата на литературата и на човештвото може длабоко да нè замисли пред неговото дело, истовремено нудејќи го и можниот клуч за читање на „Недоразбирање“.

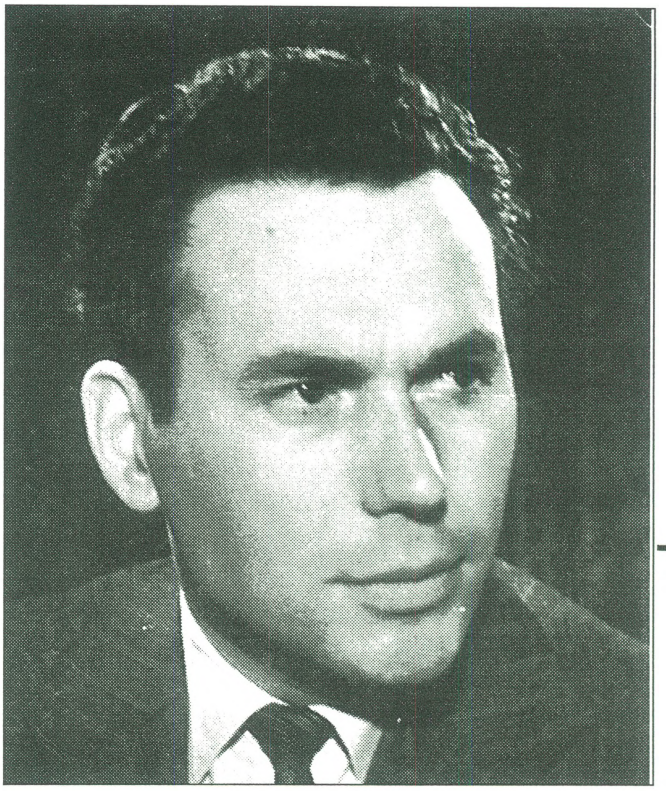
Факт е дека фабулата на драмата ги исполнува барањата на Аристотел за трагедија исто како што е можна и веројатна нејзината приказна, иако опишаната случка спаѓа во крајностите на човековото поведение и не е фреквентна појава во животот. (И нашиот Ристо Крле употребил слична, речиси иста приказна во својата драма потврдувајќи дека тоа е „приказна од животот“).

Според самиот Ками, „Недоразбирање“ освен аспектот на приказната ги допира и историскиот контекст во кој настанал текстот, ефектите на претставата во публиката кои речиси сократовски иронично и мазохистички ги кажува отворено со еден тон во кој објективниот труд на познавачот на литература не се меша со личната одбрана на сопственото дело. И самиот Ками нагласува дека „Недоразбирање“ е лесно разбирливо дело под услов да се прифати неговиот јазик и да се поверува во длабоката ангажираност на писателот зашто, вели Ками, „театарот не е игра, во тоа сум уверен“.

Она што го нуди приказната на „Недоразбирање“ се совпаѓа со барањата на Аристотел да му се наштети на некој близок во незнаење. Приказната „Убиство на блискиот во незнаење“, позната од многу одамна во литературата и очигледно можна во секојдневниот живот, Албер Ками ја облекува во текст во кој јазикот е осовремен и е израз на модерното. Апсурдот доведен до крајни граници за кој зборуваат проучувачите на Ками е претставен и во оваа драма во која публиката–читателот ја препознаваат и ја очекуваат разврската на трагичното недоразбирање.

Македонската културна јавност со приопштувањето на драмата „Недоразбирање“ на македонски јазик има можност да се увери во реализираната модерна трагедија која Ками ја посакувал: Класично чиста во приказната и во релациите на ликовите и сета во јазикот на нашето време.

Самоил Дуковски



САМОИЛ ДУКОВСКИ е роден на 2 август 1929 година во Галичник. Детството го поминува во Солун, каде што завршува основно училиште и прв клас француска гимназија. Од март 1941 па сè до декември 1944 година живее во Гостивар. Продолжува да се школува во Белград и во Скопје, каде што во 1951 година ја завршува Театарската школа во класата на професорите Илија Милчин и Крум Стојанов. Од 1951 е актер во Драмата при МНТ, а од 1960 година во Драмски театар Скопје. Има остварено преку сто ролји.

Првиот награден драмски текст (воедно и првиот изведен драмски текст) му е „Ваташка трагедија“, за кој ја доби третата награда на анонимниот конкурс што го распиша Централниот комитет на Народната младина на Македонија по повод Денот на младоста во 1963 година. Праизведбата беше изведена на Комеморативната вечер, во помен на Дванаесетте млади ваташани што беа погубени од бугарскиот фашистички окупатор, во Кавадарци на 15 јуни 1963 година во изведба на Драмскиот театар од Скопје, а во режија на Мирко Стефановски.

Потоа наградени му се радиодрамите „Доксевци“ во 1976 и „Охридски дворец за унгарската принцеза“ во 1980 година на анонимните конкурси што ги распиша Драмската редакција на Македонското радио – Радио Скопје. Во 1984 година на конкурсот за телевизиска драма, што го распиша Драмската редакција на Телевизија Скопје, доби награда за телевизиската драма „Линија“. Но таа не се емитуваше.

Во Академската сцена „Мирче Ацев“ во Скопје ја режираше својата пиеса „Блиц мисла“. Со таа претстава настапија на Интернационалните фестивали на Студентските театри во Загреб (Хрватска) и во Краков (Полска) во 1969 година.

Тој е и првиот менаџер на рок-групата „ЛЕБ И СОЛ“ од 1976 па сè до 1989 година. Реализирани се многу успешни турнеи по земјата и настапи по светот.

Добитник е на низа признанија, меѓу кои спаѓаат: Медал заслуги за народ (1947), Плакета на град Скопје (1969) и Плакета на Сојузот на синдикатите на општествените дејности (1975).

1. ВАТАШКА ТРАГЕДИЈА
   - Праизв. 15.06.1963. Драмски театар, Скопје, реж. Мирко Стефановски.
   - Премиера 16.04.1970. Академско кутлурно-уметничко друштво „Мирче Ацев“, Скопје, реж. С. Дуковски.
   - Премиера 09.05.1975. Народен театар Битола, реж. В. Гравчевски и М. Марковски.
2. БЛИЦ МИСЛА, пиеса во два дела, 1969
   - Праизв. 1969. Академска сцена „Мирче Ацев“, Скопје, реж. С. Дуковски.
   - Обј. Самоил Дуковски, „Блиц мисла“, академска сцена при Академското културно-уметничко друштво „Мирче Ацев“, Скопје, 1969.
3. РАЃАЧКА, Филозофска комедија во три чина
   - Обј. С. Дуковски, сп. „Современост“, бр. 2-3/1970.
4. СМРТТА НА СОНЧОГЛЕДОТ, 1969
   - Обј. С. Дуковски, „Смртта на сончогледот“, „ЕПОХА“, Скопје, 1969.
5. ЗЛИНИ И НАРОД, драма во два дела, 1984
   - Обј. С. Дуковски, „Злини и народ“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје, 1993.
6. РЕЖИСЕРИ И АКТЕРИ, пиеса во два дела, 1986
   - Обј. С. Дуковски, „Режисери и актери“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје, 1993.
7. СИН, драма во два дела, 1990
   - Обј. С. Дуковски, „Син“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје 1994.
8. ВИТОСАНИ, три монолози, 1957
   - Обј. С. Дуковски, „Витосани“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје 1994.
9. МИЛИ СНАЈКИ, комедија, 1992
   - Праизв. 25.02.1994 во Театарот при Домот на културата „ИВАН МАЗОВ КЛИМЕ“ Кавадарци, режија Душан Наумовски.
   - Обј. С. Дуковски, „Мили снајки“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје, 1994.
10. НАШИ МАЈСТОРИ, комедија, 1994
    - Праизв. 18.03.1995 во Театарот при Домот на културата „ИВАН МАЗОВ КЛИМЕ“ Кавадарци, режија Душан Наумовски.
    - Премиера 24.12.1998 во Драмското студио „Браќа Минови“ при Домот на културата во Општината Куклиш, режија Кире Ѓорѓиев.
    - Обј. С. Дуковски „Наши мајстори“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје 1995.
11. РАСФРЧЕНИ КУРШУМИ, драма, 1994
    - Праизв. 05.07.1997 во „Куршумли ан“ Скопје – Дирекција за култура и уметност, Скопско лето 1997, режија Душан Наумовски.
    - Премиера 07.04.2000 во Театарот при Домот на културата „ИВАН МАЗОВ – КЛИМЕ“ Кавадарци, режија Ацо Малинков.
    - Обј. С. Дуковски „Расфрчени куршуми“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје 1995.
12. ДОКСЕВЦИ, драма, 1983
    - Обј. С. Дуковски „Доксевци“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје, 1995.
13. БЕЗДУШЕН СОФТВЕР, драма, 1995
    - Обј. С. Дуковски „Бездушен софтвер“, НИП „Мак паблик 21“, Скопје 1995.
14. НА МИНУС ЧЕТИРИЕСЕТ И ПЕТ, комедија, 1997
    - Обј. С. Дуковски „На минус четириесет и пет“, „МЛАД БОРЕЦ“, Скопје 1997.
15. РОСПИСКА МЕАНА, комедија, 1998
    - Обј. С. Дуковски, „Росписка меана“, самиздат, „СТЕРНА“, Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001.
16. ПАЛАВИТЕ ДЕЦА НА ТАЛИЈА, 1998
    - Обј. С. Дуковски, „Палавите деца на Талија“, самиздат, „СТЕРНА“, Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001.
17. ДОЈДЕНЦИ, комедија – фантастика, 1999
    - Обј. С. Дуковски, „Дојденци“, самиздат, „СТЕРНА“ Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001.
18. ДЕМОНСКИ СКАЛПЕЛ, драма, 2000
    - Обј. С. Дуковски, „Демонски скалпел“, самиздат, „СТЕРНА“, Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001.
19. НАДУЕНИОТ САМОВОЛНИК, монодрама, 2000
    - Обј. С. Дуковски, „Надуениот самоволник“, самиздат, „СТЕРНА“, Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001.
20. ПАРАЈЛИСКА НАСТИНСКА, комедија, 2001
    - Обј. С. Дуковски, „Парајлиска настинка“, самиздат, „СТЕРНА“, Скопје, фотокопирање, укоричување, 2001

РАДИО ДРАМИ ЕМИТУВАНИ ВО ПРОГРАМИТЕ НА МАКЕДОНСКОТО РАДИО – РАДИО СКОПЈЕ

ДУКОВСКИ САМОИЛ

1. ДОКСЕВЦИ
   - ем. 29.01.1976; реж. Вукан Диневски.
2. ОХРИДСКИ ДВОРЕЦ ЗА УНГАРСКАТА ПРИНЦЕЗА
   - ем. 04.12.1980; реж. Спасе Нелов

Блаже Алексоски

Во чест на Михајло Михајлоски и Цане Настоски

Во времето меѓу двете светски војни, по стотина години изминато време, во Прилеп се формирал аматерски театар составен од занаетчии, студенти, службеници, тутунски работници, зашто театарот е една култура, театарот е едно училиште за народот. Меѓу првите занаетчии-чаршузлии во аматерскиот театар беше и Цане Настоски – Трендо (1921-2002). Прекарот го доби по одлично одиграниот лик на бозаџијата Трендо во „Бегалка“ од Васил Иљоски. „Цане Трендо“, се велеше низ чаршија „ти има дарбина да прави смешно театро, да се искинеш од смеење, па затоа нема аматерски театар без него“. Уште од моите најмлади години имав можност да го видам во една аматерска претстава во тогашната „Соколана“, единственото место каде што имаше мала сцена. Цане играше некој пијан Турчин, смешен беше, публиката се смееше на глас, „оти Цане како глумец многу старуваше и курназуваше, прав театарџија беше“. И по ослободувањето немаше аматерска претстава без него, сè додека не се формира првиот професионален театар во Прилеп. „Дојде кај мене на дуќан Рампо Конески – Жере (Цане по занает беше млекар)“, ни кажуваше Цане „и ми рече: 'Тебе те бидува за глумец, ти си само за в театар, остави го дуќанот.' 'Да дојдам, оти не, кои ќе бидат другите?' 'Јас, Блаже Кепе, Ладо Цутко, Аце Михајлоски, Нада Галеска, Гица Алампиоска, Соле, Платнаро, Димче Шило и други.' 'Арни се, идам'.“ Првата претстава во професионалниот театар беше „Кир Јања“ од Стерија Поповиќ, во режија на Аце Михајлоски. Цане ја играше улогата на слугата Петре: „Многу смешна улога, таман за него“. По претставата публиката велеше: „Цане смешниот беше многу смешен, да му е алал“, а во самиот почеток: талентиран комичар, смешен глумец, така се велеше тогаш. Цане и пред тоа беше многу популарен низ прилепската чаршија, по прилепски окарано: „Си сибал мајката за чешитлаци“, По добро идграните комички улоги стана уште попопуларен, за прв комичар беше прогласен. Не можеше да се замисли претстава без Цанета Трендо, баран беше. Со секоја улога зрееше неговиот талент, осознаваше за тајните на театарската игра, учеше за функцијата на театарот за општеството. „Тогаш мислевме дека театарот е најважната работа на светот“, ни кажуваше, „освен играта по системот на Станиславски не признававме други системи и други театри.“ Секоја нова улога беше сè поуспешна, веќе се формираше неговиот уметнички профил – актер кој добро го познава нашиот менталитет, нашите маани и пороци. Почнаа да се редат улогите: Кајгана во „Женидба“ од Гоголь, Трендо Бозаџијата во „Бегалка“, потоа Арсо во „Чорбаџи Теодос“ – неговата многу сакана улога. „Се трудев да го стигнам Прличко во таа улога“, ни велеше, „оти таа улога на Прличко е пример како друг актер може да научи нешто од друг голем актер“. Секоја негова нова улога беше сè поуспешна, Цане се докажуваше како расен актер на кој му лежи и рускиот хумор и францускиот. Ова се улогите кои многу ги сакаше, а ги сакаше и публиката: Манулаќ во „Зона Зафирова“ од Стеван Сремац, „Цими Ластер“ во „Тутунски пат“, Телегин во „Вујко Вања“ од Чехов, Пуљо во „Хамлет од Мрдуша Долна (награден за таа улога на Фестивалот Черноодрински), Манас во „Бегалка“, Дундо Марое во истоимената комедија, Јосина во „Клопче“, улога која посебно ја сакаше, зашто по „Солунските патрдии“ беше најгледаната претстава во Прилепскиот театар. Неговиот Јосина, со својата комичност, хумор, „како да се погоди втор Цане“, навистина беше актерско остварување кое и ден денес е во сеќавање кај гледачите. Успешно актерско остварување беше стариот „Дундо Марое“, „Десно Крило“ од Миле Попоски, многу ликови на попови (претплатен беше да ги игра поповите, така велеше) – не можат да се добројат улогите, помали или поголеми, на број повеќе од сто и педесет. Ако се направи барем бегла анализа на неговите сценски остварувања, творештвото на Цане би го окарактери-

Цане Настоски - Трендо (1921-2002)

зирале како реалистичка игра, игра како во животот, игра која не трпи скршнувања по помодарства, по разни *-изми* со кои се преполни театарот. Тој веруваше во авторовиот текст, го почитуваше. Неговата игра ги носи сите белези на времето кога почнаа кај нас актерите професионално да гледаат на театарската игра, строго реалистичка, театар на доживување, а не театар на претставување.

Театарскиот критичар Иван Ивановски цело време го следеше неговото актерско дејствување, би било пожелно да прочитаме што забележал тој за актерот Настоски: „Со својата дискретна и лежерна комика, исполнета со свежи сокови црпени од животот, спаѓаше во редот на оние актери што го 'откриваат' својот талент нешто малку побавно, но се мошне употребливи, корисни, амбициозни, скромни, а таквите актери за гостите и другите режисери се поголема вредност и драгоценост отколку таканаречените и самоповикани 'ѕвезди'. Неговата игра носи една темелност која заедно со мошне сериозниот однос во работата и професионалното однесување, му обезбедија реноме на драмски уметник надарен подеднакво успешно да се снајде и во посложените и во епизодните улоги". Од животот и од штиците што значат живот замина Цане Смешното не само смешен на сцена, ами и во животот, замина и тој по патот од каде што никој не се вратил, по мислење на Шекспир, замина една вродена, здрава духовитост која носеше белези на чаршиски хумор, шарм, дарбина да ги засмева пријателите, познатите. Задоволство беше да се биде со Цанета, да нѐ насмее, малку така се велеше низ чаршијата. Одличен актер, одличен партнер, другар – го нема повеќе. Крајот на играта заврши и за него.

Нашето познанство, пријателство и другарување со ***Михајло Михајлоски – Муљазимо (1934-2002)*** почна уште во гимназиските денови во литературната секција, „Млади поети". Миле, „милото", како што го викаа, пишуваше песни, беше еден од најактивните. Честопати ни кажуваше дека многу го сака театарот, дека сака да рецитира песни, сакал да го игра Шекспировиот Ромео. Не стана актер Муљазимо, ами по завршување на студиите стана управник на театарот. Повеќе од дваесет години живееше со светот на илузиите, во светот и со светот каде што на соништата им се верува дека се јаве. Уште од првите денови на неговото директорување, најдовме заеднички јазик, разбирање, исти сфаќања за театарската уметност. Муљазимо, исто како и Димо Гешо, имаше дарбина да нѐ собере околу него, да дискутираме ден и ноќ за уметноста, за репертоарот, за светските настани во театарскиот живот. Имаше здрав критериум за театарот и како литература и како претстава. Секогаш се советуваше со актерите, го почитуваше секое мислење. Со негова помош секогаш имавме здрав уметнички совет, квалитетни актери. Бевме земани како пример за театрите. Михајло секогаш ѝ даваше предимство на домашната драма, вадење на бел ден на делата од Чернодрински и нивно реализирање, доказ за неговиот правилен став како треба да се формира вкусот на публиката. Почитувајќи ги делата на нашите драмски писатели, го почитуваше и мојот почеток на моите први театарски трудови, се бореше за нивна реализација. Секогаш ми велеше: не губи надеж, почетокот ветува многу. Помагаше и веруваше во она што ние луѓето во театарот го викаме внатрешна режија на актери, да се заштедат средства, а да се насочат повеќе таму каде што се потребни докажани режисери, сценографи, костимографи. И не пропадна театарот, чинам доби. Речиси секоја театарска сезона имаше по една праизведба на домашни драмски автори, дебитираа на прилепската сцена. Во негово време, прилепскиот театар создаде нова традиција на театарската куќа: секоја година се организираше турнеја по Македонија, се посетуваа и најдалечни градови и села. По Душко Наумоски и Мирко Стефаноски, Муљазимо беше еден од најуспешните управници на прилепската театарска куќа. И како Директор на Домот на културата ги повтори позитивните искуства собрани во театарот. Ширина и другарски однос со вработените, мразеше ситни чиновнички души крај себе, малограѓани по дух и мисла, квази-уметници, политички кариеристи кои секогаш се кријат зад политикантството. Муљазимо се трудеше да биде боем – што би рекол Крлежа – со позитивно боемско однесување, боем под заштита на уметноста и за уметноста. Муљазимо ги сакаше и моите прозни книги што ги издадов пред неговата смрт. Многупати ми велеше дека добро сум направил што сум ја внесол во мојата книга „Тале Мелезо" убавата песна: „Мамо ќе ти умрам рано во недела", песна што некогашните прилепски чалгии ја пееле и ја свиреле на своите инструменти на погреби. Многупати ја пееше песната, се воодушевуваше. По душа беше поет, затоа. Старите прилепчани велеле: тој и тој замина за некаде или за никаде, замина за некаде или никаде од каде што ниту еден патник не донесол абер каде одиме, ни знаеме нешто за големата тајна што се вика смрт. Мислам дека Михајло замина за некаде зашто можеше да се пофали дека стори многу во формулирањето на уметничкиот профил на прилепскиот театар.

Михајло Михајлоски - Муљазимо (1934-2002)

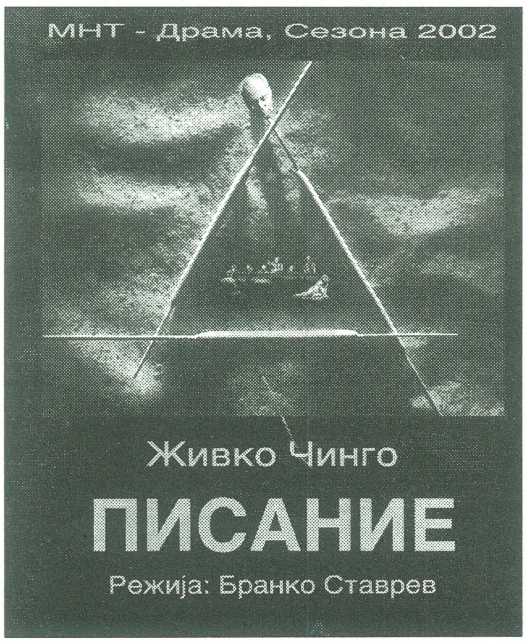
Македонски народен театар – Драма

Венко Андоновски: „ЦРНИ КУКЛИЧКИ“

Режисер: Димитар Станковски
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Александар Ношпал
Сценско движење: Елена Антова
Композитор: Венко Серафимов
Улоги: Игор Џамбазов, Јелена Жугиќ, Тони Михајловски, Весна Петрушевска, Роберт Велјановски, Благоја Чоревски, Владимир Ангеловски, Александар Михиќ
Премиера: 17.11.2001 година

Живко Чинго: ПИСАНИЕ
(Според „Лазаревото писмо и писание“ и други раскази)

Драматизација и режија: Бранко Ставрев
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Драган Даутовски
Вокал: Александра Поповска
Лектор: Борис Шуминовски



Улоги: Мето Јовановски, к.г. Владимир Светиев, Димитар Костов, Трајче Георгиев, Александар Шехтански, Кирил Псалтиров, Снежана Конеска–Руси, Салаетин Билал, Славица Ковачевиќ–Јовановска, Звезда Ангеловска, Кирил Андоновски, Стојна Котовска, Борис Чоревски, Магдалена Ризова–Черних, Васил Шишков, Борис Шуминовски, Перо Стратов

Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Зорица Благоевска
Премиера: 07.03.2002 година

Дејвид Хер: „СИНАТА СОБА“

Режисер: Наташа Поплавска
Улоги: Ирена Ристиќ, Тони Михајловски
Премиера: 03.04.2002 година

Македонски народен театар – Опера

Пјетро Маскањи: „КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА“
опера во еден чин

Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Волфганг Вајт к.г. од Германија
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Лира Грабул
Концерт мајстор: Тасе Стојановски
Диригент на хорот: Ле Фи Фи
Корепетитори: Елена Силјановска, Кристина Пешева, Пелагија Панајотова
Улоги: Благица Панева, Весна Гиновска–Илкова, Зоран Сотиров, Цветан Стојановски, Невен Силјановски, Александра Дукетовска, Хелене Ангеловска, Лидија Нацоска, Анастазија Мухиќ
Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова
Ас. Суфлер: Светлана Георгиева
Премиера: 12.10.2001 година

Цузепе Верди: „ТРАВИЈАТА“
опера во три чина

Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Емил Бошнаков к.г. од Бугарија
Сенограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Марија Пупунчевска
Обнова на кореографија: Екрем Хусеин
Концерт мајстор: Љубиша Кировски
Хор мајстор: Ле Фи Фи
Ас. Хор мајстор: Светлана Галева
Корепетитори: Кристина Пешева, Пелагија Панајотова, Елена Сиљаноска
Улоги: Славица Петровска, Миомир Тасиќ, Марјан Јовановски, Зоран Сотиров, Цветан Стојановски, Александра Дукетовска, Лидија Нацоска, Марика Поповиќ, Серафина Фантаузо, Мирослав Антовски, Зоран Даскаловски, Кирју Лијаковски, Блажо Тодоров, Славчо Димовски, Бранислав Попгеоргиевски, Олга Боев, Александра Мијалкова, Кир Павлов, Горан Божинов
Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова
Ас. Суфлер: Светлана Георгиева
Премиера: 29.03.2002 година

МАЈСКИ ОПЕРСКИ ВЕЧЕРИ

Џакомо Пучини: „ТУРАНДОТ“

Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Кузман Попов (Бугарија)
Сценограф: Зора Николовски
Костимограф: Марија Пупучевска
Кореограф: Душка Градишки
Концерт мајстор: Тасе Стојановски
Хор мајстор: Ле Фи Фи
Ас. Хор мајстор: Светлана Галева
Корепетитори: Елена Сиљаноска, Кристина Пешева, Пелагија Панајотова, Татјана Огњаноска
Улоги: Радмила Бакочевиќ (Србија и Црна Гора), Павлина Новакова, Цветан Стојановски, Весна Гиновска–Илкова, Благица Панева, Диман Панчев (Бугарија), Нико Исаков

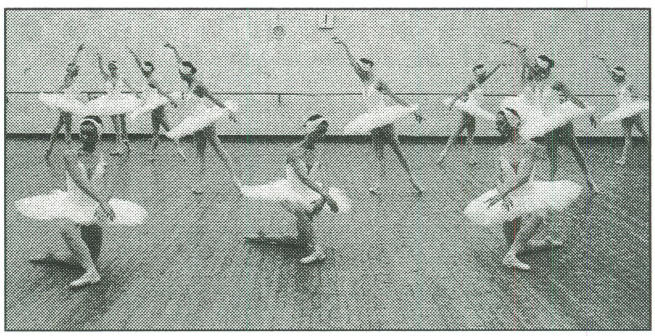
„Турандот"

(Бугарија), Милко Михајлов (Бугарија), Арон Аронов (Бугарија), Драган Кочовски, Славчо Димовски, Мирослав Антовски, Тони Ристевски
Премиера: МОВ, 09.05.2002 година

Македонски народен театар – Балет

П. И. Чајковски: „ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО"
Балет во 4 чина

Либрето: В. П. Бегичев и В. Ф. Гелцер
Постановка на 1,2 и 3 чин - А. Горски, Л. И. Иванов, М. И. Петипа
Постановка на 4 чин - А. М.Месерер
Претставата на сцената на Македонски народен театар ја подготви балет–мајсторот, педагог, репетитор: Равиљ Багаутдинов од Санкт Петерсбург

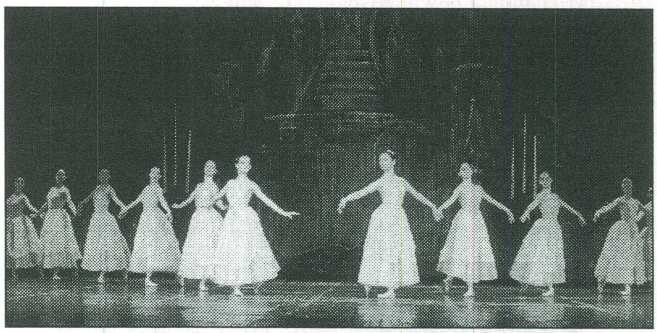


„Лебедово езеро"

Сценограф: Анатолиј Василевич Арефјев
Костимограф: Љупка Ристевска
Репетитори: Јагода Сланева, Антон Баталаков
Улоги: А. Мијалкова, К. Кипроска, М. Јосифовска, М. Кичевска, Г. Божинов, О. Мануковски, С. Јангос, Ј. Јовановиќ, К. Павлов, Д. Пандилов, С. Трајковски, Д. Велковски, К. Павлов, Н. Николова, О. Боев, Ј. Крстевска, З. Димковска, И. Коцевска, М. Симеонова, А. Чаволи, Л. Тарчуговска, Л. Миленковска, М. Митревска, С. Ефтимова, М. Поп Алексова
Учествуваат и ученици од МБУЦ „И. Николовски - Луј"
Корепетитор: Галина Гацева
Инспициент: Дубравка Шопова
Обнова - 6.10.2001 година

П.И. Чајковски: „ОРЕВОКРШАЧКА"
Балет во два чина

Либрето: М.И. Петипа по сказната на Т.А. Гофман
Прва постановка: 6 декември 1892 година, Маринский театар Санкт- етербург
Кореографија и редакција: Васил Иванович Ваинонен
Балетот го постави на сцента на МНТ балет–мајсторот: Михаил Крапивин
Сценограф: Анатолиј Нежњи
Костимограф: Љупка Ристовска
Асистенти–репетитори: Јагода Сланева, Елисавета Кушовска, Антон Баталаков



„Оревокршачка"

Улоги: К. Кипровска, А. Мијалкова, М. Јосифовска, М. Кичевска, Г. Божинов, О. Мануковски, Д. Велковски, М. Давидовски, Б. Чупевска, М. Поп–Алексова, М. Миленковска, Л. Тарчуговска, Е. Хусеин, С. Јангос, А. Петковски, Д. Пандиловски, Д. Балевски, М. Николова, К. Павлов, Б. Каленикова, Ј. Крстевска–Стерјоска, З. Димкоска, М. Симеонова, Д. Кочоски, В. Чанев, М. Илевски, В. Караев, М. Ѓурѓев, З. Талев, С. Кочевски, Т. Ристески, Т. Стојковски, Д. Данилоска, Н. Ристиќ, С. Ефтимова, М. Митровска, О. Костова, И. Лозинска. Н. Ристеска, М. Талевска, В. Самарџија, С. Василевска, З. Петковска, Н. Борсова, И. Коцевска, К. Горовска, А. Стефановиќ, Ј. Гајтановска, Е. Симовска, С. Огненовска, А. Тапарчевска, А. Чаволи, Б. Басмациева, Е. Скаловска, А. Зимбовска, М. Каревски
Исполнуваат ученици од Балетскиот оддел при МБУЦ „И. Николовски- Луј" - М. Поп–Алексова, Б. Басмациева И. Велјановски
Премиера: 02.12.2001 година

Драмски театар – Скопје

„ВОЈЦЕК"

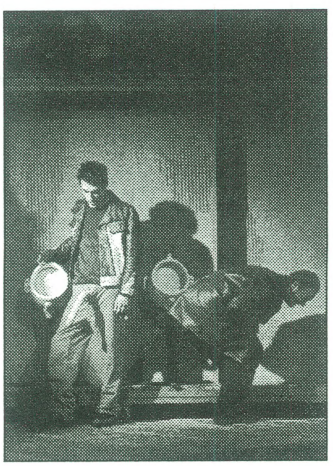
Режија, сценографија и костими: Боро Драшковиќ
Менаџер: Сенко Велинов
Превод од германски јазик: д-р Ранка Грчева
Музика: Венко Серафимов
Реквием оркестрација: Зоран Пехчевски
Кореографиј: Искра Шукарова
Асистент на режијата: Александар Црвенковски
Асистент на сценографијата: Тодор Дајевски
Асистент на костимографијата: Раде Василев

„Војцек"

Улоги: Рубенс Муратовски, Маја Вељковиќ, ГорѓИ Јолевски, Кирил Ристоски, Роберт Вељановски, Гордана Ендровска, Ѓокица Лукаревски, Анастас Тановски, Снежана Стамеска, Ана Костовска, Горан Јовановски, Симе Златков, Бистра Делиниколова, девојчиња со флејта: Јана Коловска, Дејана Николовска, Олгица Петковска, Арта Ѓакова, членови на Драмски аматерски центар – МКЦ (Театар 57)
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Премиера 12.01.2001 година

Василиј Сигарев: „ПАДОТ НА НЕВИНОСТА"

Режисер: Дејан Пројковски
Сценографија: Владо Ѓоревски
Костимографија: Благој Мицевски
Музка: Зоран Спасовски
Кореографија: Искра Шукарова
Превод од руски јазик: Оливера Павловиќ
Асистент на сценографијата: Тодор Дајевски
Мултимедија: Сашо Павловски
Камера: Горан Наумовски
Организатор: Русе Арсов
Монтажа: Блаже Дулев



„Падот на невиноста"

Видео анимација: Чаневски
К-15 продукција: кран – снимател: Томе Ангеловски, кран-оператор: Бранко Стојановски, светло-мајстор: Васил Јанев, тон – снимател: Павле Живковиќ
Улоги: Игор Стојчевски, Андријана Бошковска, Круме Стефановски, Лилјана Велјанова, Горан Трифуновски, Ленче Делова, Билјана Драгичевиќ, Катерина Коцевска, Диме Илиев, Гордана Ендровска, Марина Поп-Панкова, Јасмина Василева, Бранко Ѓорчев, Марко Новески, Сабагудин Капроји, членови на Драмски аматерски центар МКЦ (Театар 57)
Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Даница Илиева
Премиера – 26.01.2002 година

Гордан Михиќ: „КУТРИТЕ МАЛИ ХРЧКИ"

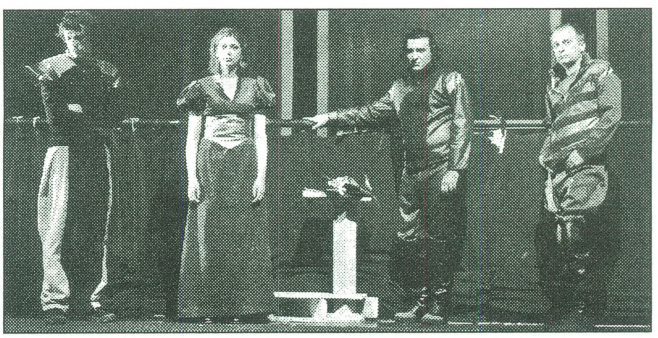
Режисер: Иво Лауренчиќ
Сценографија и костимографија: Љупка Ристовска
Превод и драматуршка обработка: Братислав Димитров
Музика: Момчило Бајагиќ Бајага

„Кутрите мали хрчки"

Улоги: Драган Спасов Дац, Дејан Лилиќ, Сенко Велинов, Звездана Ангеловска, Бранко Ѓорчев
Инспициент: Жарко Намичев
Светло мајстор: Кире Ставревски
Тон мајстор: Чедомир Младеновски
Премиера – 20.02.2002 година

СОБРАНИ ДЕЛА НА ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

Режисер: Златко Славенски
Превод од англиски јазик: д-р Рајна Кошка – Хот



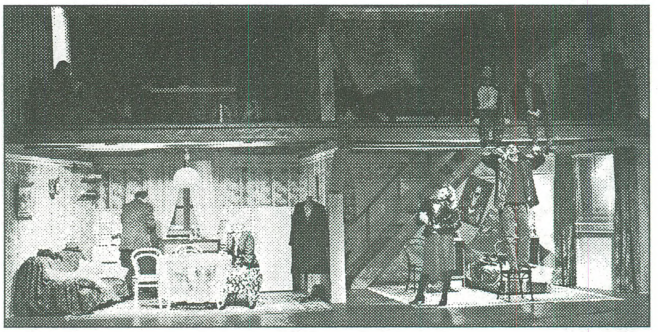
„Собрани дела на Вилијам Шекспир"

Сценографија: Томаж Штруцл
Костимографија: Уршка Самец
Музика: Горан Трајкоски и Зоран Спасовски
Улоги: Бранко Ѓорчев, Јелена Жугиќ, Дејан Лилиќ, Сенко Велинов, Игор Стојчевски, Милица Стојанова, Диме Илиев, Маја Вељановиќ, Горан Трифуновски, Лилјана Велјанова, Владимир Светиев, петар Темелковски, Ѓокица Лукаревски, Верица Недеска/Сузан Акбелге
Инспициент: Мугрен Еленциски
Суфлер: Жаклина Ѓорцевска
Премиера: 19.04.2002 година

Народен театар – Битола

Братислав Димитров: ЛИЧНИ ОГЛАСИ

Режисер: Сашо Миленковски
Сценографија: Драган Ангелковиќ
Костимографија: Благој Мицевски
Автор на музиката: Сашо Миленковски
Светло: Илија Димовски

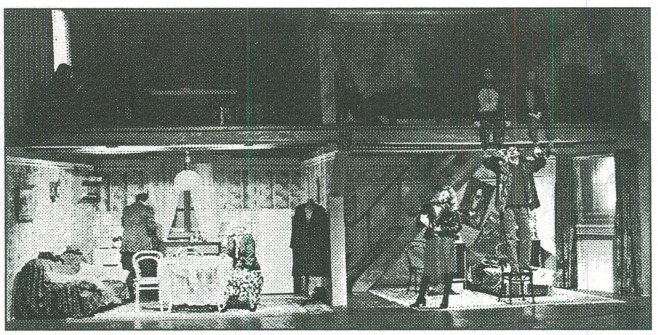


„Лични огласи"

Улоги: Јоана Поповска, Митко С. Апостоловски, Петар Горко, Душко Јовановиќ, Петар Спировски, Кристина Христова, Габриела Петрушевска, Менка Бојаџиева, Братислав Димитров
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска
Премиера: 01.02.2002 година

Ристо Крле: ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА

Адаптација и режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Светло: Димче Спасевски
Вокал: Вера Милошевска

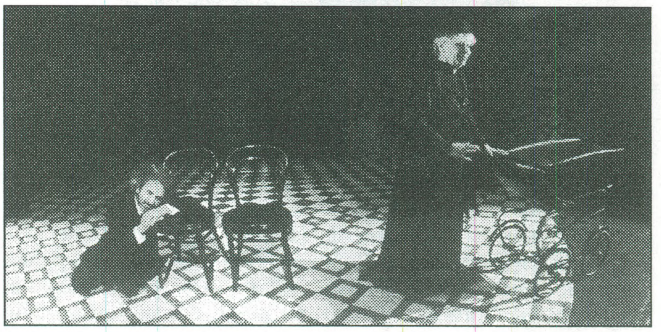


„Парите се отепувачка"

Музика: Оливер Јосифовски, Александар Секуловски Благој Петровски
Улоги: Ѓорѓи Јолевски, Габриела Петрушевска, Иван Јерчиќ, Јулијана Мирчевска.
Премиера: 15.03.2002 година

Ежен Јонеско: СТОЛОВИ

Адаптација и режија: Љуба Милошевиќ (СР Југославија)
Превод на македонски: Ангелина Љаковска
Сценографија и костимографија: Драган Анѓелковиќ
Автор на музиката: Марјан Неќак
Светло: Илија Димовски



„Столови"

Улоги: Сребре Ѓаковски, Јоана Поповска, Петар Стојковски, Ратка Радмановиќ
Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска
Премиера: 25.04.2002 година

Елин Рахнев: MOVIE

Режија: Росица Обрешкова (Бугарија)
Сценографија и костимографија: Елена Иванова (Бугарија)
Превод од бугарски: Дејан Пројковски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери
Музика: Христо Бојаџиев
Светло: Димче Спасевски

„MOVIE"

Улоги: Слободан Степановски, Елена Моше, Васко Мавровски, Јулијана Мирчевска
Инспициент: Мирослав Лазаревски
Суфлер: Радојка Димеска
Премиера: 30.05.2002 година

Народен театар „Војдан Чернодрински" – Прилеп

Карло Голдони: „СЛУГА НА ДВАЛЦА ГОСПОДАРИ"

Режисер: Иван Михајлов
Сценографија: Васил Костов
Улоги: Александра Пешевска, Игор Трпче, Андон Јованоски, Трајче Иваноски, Владимир Ѓорѓијоски, Андријана Бошкоска, маринела Глигорова, Најдо Тодески, Димитар Вандески, Петар Димоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Премиера: 28.08.2001 година

Рафи Шарт:„ЖЕНА МИ СЕ ВИКА БОРИС"

Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Васил Костов
Улоги: Андон Јованоски – Ашата, Лилјана Батлеска, Слободан Степановски, Јулијана Стефанова, Игор Трпчески, Димитар Вандески, Цветанка Чавлеска
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Премиера – 10.11. 2001/02

Харолд Пинтер: „УШТЕ ЕДНА ЗА ПО ПАТ"

Режисер: Кирил Петрески
Музика: Марјан Нечак
Костимограф: Сања Јездиќ
Улоги: Марјан Чакмакоски, Најдо Тодески, Соња Михајлова, Методија Николоски, Илија Волчески
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска

Премиера: 16.12.2001 година

Христо Бојчев: „ЖЕНА ЗА ПОЛКОВНИКОТ"

Режисер: Владо Цветановски
Сценографија: Владо Ѓорески
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Христо Бојациев
Превод: Благоја Ивчески
Улоги: Кирил Ристоски, Петар Мирчевски, Трајче Иваноски, игор Трпчески, Најдо Тодески, Андирјана Бошкоска, Мими Таневска, Марјан Чакмакоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска

Премиера: 02.03.2002 година

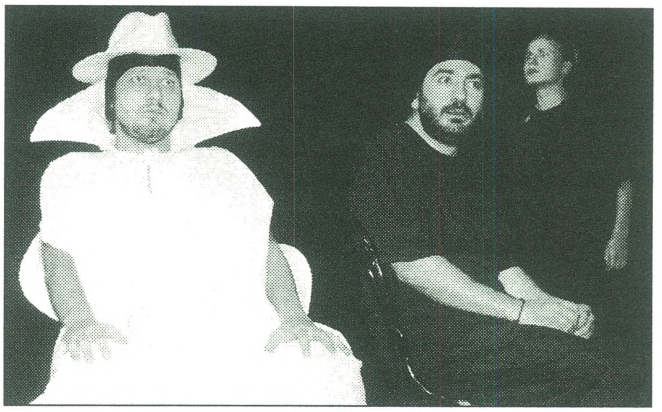
Петре Петрески: „НА ТРЕТА МАЈКА"

Режисер: Кирил Петрески
Сценографија: Крсте Цидров
Костимографија: Сања Јездиќ
Музика: Марјан Нечак
Улоги: Соња Михајлова, Слободан Степановски, Најдо Тодески, Владимир Ѓорѓијоски, Марјан Чакмаккоски, Игор Трпчески, Маринела Глигорова, Наташа Наумоска, Винета Дамческа
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Премиера – 21.04.2002 година

Народен театар – Штип

ДОЛГО ДОАЃАЊЕ НА ПЕТЛИТЕ
(три фарси)

Автор: Трајче Кацаров
Режија и сценско оформување: Симеон Гаврилов
Асистент на режија: Љупчо Бреслиски
Аудио дизајн: Зоран Настов
Улоги: Раде Рогожаров, Марија Гавриловска, Милорад Ангелов, Методија Колоски, Кристина Атанасова
Инспициент: Мијалче Коцев

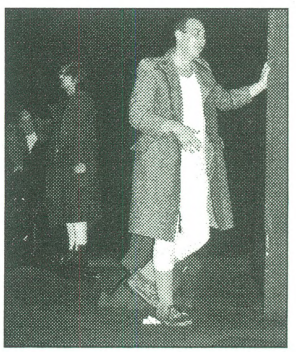


„Долго доаѓање на петлите"

Техничка екипа: електричар, осветлител - Методи Саздов, тон мајстор - Мијалче Коцев, шивач гардеробер – Панче Стојменов, реквизитер – Митко Шалев, сценски работници – Јорданчо Стојанов, Славе Ќосевски и Ванчо Ангелов
Премиера: 08.09.2001

Н. В. Гоголь: ШИНЕЛ

Адаптација и режија: Светлозар Гагов
Сценографија и костимографија: Дилјана Парванова
Кореографија: Гордана Дејан Поп Христова
Аудио дизајн: Зоран Настов
Асистент на режисерот: Љупчо Бреслиски
Инспициент: Мијалче Коцев
Улоги: Миланчо Георгиев – Роне, Лазар Атанасов, Милорад Ангелов, Страшко Милошевски, Елица Арева, Марија Гавриловска, Валентина Ѓорѓиева, модели: Славица Димитриева, Кире Барбарев, Владимир Тулиев



Техничка екипа: електричар, осветлител - Методи Саздов, тон мајстор - Мијалче Коцев, шивач гардеробер – Панче Стојменов, реквизитер – Митко Шалев, сценски работници – Јорданчо Стојанов, Славе Ќосевски и Ванчо Ангелов
Премиера: 08.12.2001 година

Михаил Старицки: ПО ДВА ЗАЈАКА
комедија

Режисер: Володимир Заваљнјук (Украина)
Превод: Олга Крстева и Симеон Гаврилов
Сценска редакција и режија: Володимир Заваљнјук
Сцена И костими: Нина Мазур (Украина)
Избор на музика: Володимир Заваљијук
Асистент на режисерот: Љупчо Бреслиски
Инспициент: Мијалче Коцев
Улоги: Руиш Мустафа, Валентина Ѓоргиева, Сухад Мустафа, Раде Рогожаров, Верица Алексова, Милорад Ангелов, Марија Гавриловска, Славица Димитриева, Јорданка Тодорова, Ивана Дончовска, Милорад Ангелов, Кире Барбареев, Владимир Тулиев, Миланчо Георгиев
Техничка екипа: електричар, осветлител - Методи Саздов, тон мајстор - Мијалче Коцев, шивач гардеробер – Панче Стојменов, реквизитер – Митко Шалев, сценски работници – Јорданчо Стојанов, Славе Ќосевски и Ванчо Ангелов
Драматург- Трајче Кацаров
Директор- Симеон Гаврилов
Премиера: 27.12.2001 год.

Ефтим Клетников: ЦАР САЛТАН

Режисер: Ѓорѓи Трајанов
Сценографија и плакат: Методи Андонов
Костимограф: Сузана Шекеровска – Митевска
Музичка илустрација: Милорад Анѓелов
Инспициент: Мијалче Коцев

„Цар Салтан"

Улоги: Миланчо Ѓеоргиев – Роне, Јорданка Тодорова, Милорад Анѓелов, Валентина Ѓоргиевска, Елица Арева, Руиш Мустафа, Лазар Атанасов, Љупчо Давчев, Влатко Тулиев
Драматург: Трајче Кацаров
Директор: Симеон Гаврилов
Премиера: 15.03.2002 година

„ПРОРОКОТ ВАСИЛИЈ"
монодрама
Стојан Арев: Три децении актерска дејност
Драматизација: Тодор Кузманов
Режисер: Стојан Стојановски
Сценографија: Валентин Светозарев
Музика: Марјан нечак
Настапува: Стојан Арев
Светло: Методи Саздов
Тон: Мијалче Коцев
Премиера: 25.04.2002 година

Б. Нушиќ: „СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ"

Режисер: Бранко Ставрев
Улоги: Илко Стефановски, Руиш Мустафа, Кирил Андоновски, Сухат Мустафа, Елица Арева, Стојан Арев, Драган Механциски, Валентина Ѓоргиевска, Алеко Протогеров, Јорданка Тодорова, Влатко Тулиев, Љупчо Давчев, Милорад Ангелов, Бранко Ставрев

„Сомнително лице"

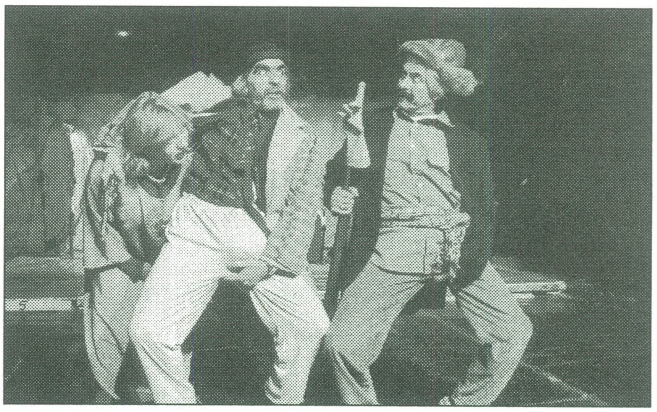
Инспициент, тон мајстор: Мијалче Коцев
Суфлер: Лидија Рогожарова
Електричар, осветлител: Методи Саздов
Шивач гардеробер: Панче Стојменов
Еоном, реквизитер: Митко Шалев
Сценски работници: Јорданчо Стојанов, Славе Ќосевски и Ванчо Ангелов
Администрација: секретар: Стојан Ангелов; книговодител: Анита Руменова; благајник: Ката Мишева
Драматург: Трајче Кацаров
Директор: Миланчо Ѓеоргиев – Роне
Премиера: 10.05.2002 година

Народен театар „Ј. Х. К. Циноти" – ВЕЛЕС

Хајнер Милер: ФИЛОКТЕТ

Режија: Мето Јовановски
Превод: Благоја Ристески - Платнар
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Елена Дончева
Избор на музика: Мето Јовановски
Улоги: Јордан Витанов, Крсте Јовановски, Васил Зафиров, Ѓорѓи Бисерков, Миле Анастасов, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Тон мајстор: Лазо Теов
Светло мајстор: Благој Подлешки
Инспициент: Васе Стамкова
Сценска техника: Спасе Петрушев
Сезона 2000/2001 година

„Филоктет"



„Дупло дно"

Горан Стефановски: ДУПЛО ДНО

Режија: Благојче Божиновски
Сценографија: Крсте Цидров
Костими: Благоја Мицевски
Музика: Марјан Неќак
Кореографија: Јагода Сланева
Вокал: Слободанка Чичевска

„Дупло дно"

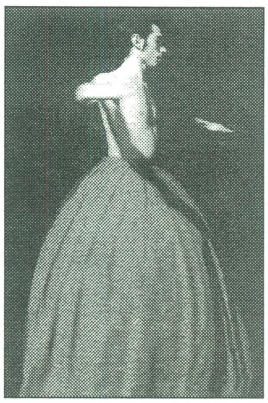
Улоги: Роберт Вељановски, Младен Крстевски, Слободанка Чичевска, Зорица П. Панчиќ, Александар Ѓоргиев
Сценска екипа: Благој Подлешки, Васе Стамкова, Лазе Теов, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 27 октомври 2001 година

РАДОВАН ТРЕТИ

Текст: Душан Ковачевиќ
Режија: Младен Крстевски
Сценографија: Иван Велјановски
Кореографија: Сашо Илиев
Избор на музика: Лазе Теов
Костими: Благоја Мицевски
Улоги: Младен Крстевски, Кица Велјановска, Ванчо Петрушевски, Викторија Терзијева, Весна Димитровска, Васил Зафирчев, Александар Ѓеорѓиев, Љубе Терзијев
Инспицент: Васе Стамкова
Тон: Лазе Теов
Сценска техника: Благој Подлешки, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 27.12.2001 година

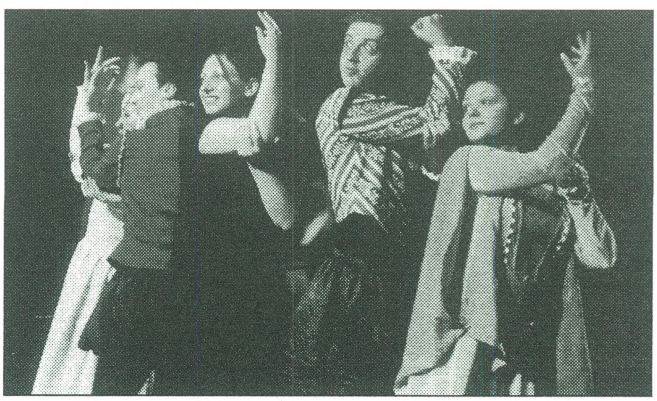
Александро Барико: ПИЈАНИСТОТ

Превод: Миле Анастасов
Авторски проект на Васил Зафирчев
Режија на кореографија: Татјана Соколова, к.г. Р. Бугарија
Изработка на костими: Раде Василев
Избор на музика: Васил Зафирчев - Татјана Соколова
Сценографија: Васил Зафирчев
Тон мајстор: Лаз Теов
Светло мајстор: Благој Подлешки
Испициент: Васе Стамкова
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 05.04.2002 година



„СТРИП ШЕКСПИР"
Цес Боргесон, Адам Лонг, Даниел Сингер

Превод од англиски : Драган Михајловски
Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Илина Ангеловска
Костимографија: Раде Василев
Музика: Димитрие Бужаровски
Кореографија: Кренаре Невзати - Кери



„Стрип Шекспир"

Улоги: Слободанка Чичевска, Зорица П. Панчиќ, Викторија Терзијева, Зоран Љутков, Владимир Ѓорѓиоски, Васил Зафирчев
Инспицент: Васе Стамкова
Светло мајстор: Благој Подлешки
Тон мајстор: Лазо Теов
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 29 март 2002 година

„ДВЕ-ТРИ ЗГОДИ ЗА КОШНИЧКА ЈАГОДИ"

Режија: Слободанка Чичевска
Улоги: Викторија Терзијева, Ѓорѓи Бисерков, Слободанка Чичевска, Ѓирил Гравчев, Радмила Стефкова
Избор на музика и сонгови: Васил Зафирчев, Татјана Димитриева

„Две-три згоди за кошничка јагоди"

Сценска техника: Благој Подлешки, лазар Теов, Васе Стамкова, Спасе Петрушев
Премиера: 12.02.2002 година

Народен театар „Антон Панов" – Струмица

Жан-Пол Сартр: ЗАД ЗАТВОРЕНИ ВРАТИ

Режисер: Александар Ивановски
Сценографија: Ѓорѓе Јовановиќ
Костимографија: Александар Рашковиќ
Музика: Игор Василев

„Зад затворени врати"

Шминка: Даница Лепојевиќ
Улоги: Ангелина Тренчева, Александра Пешевска, Марјан Коцев, Васил Михајлов
Премиера: 30.11.2001 година

ПОМОШНИКОТ НА ДЕДО МРАЗ

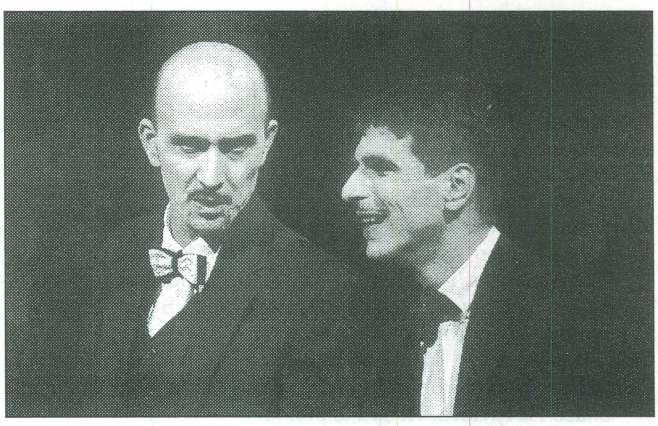
Режија: колективна
Дизајн на светло: Љупчо Ричливе
Инспициент: Љупчо Филчев

„Помошникот на Дедо Мраз"

Реквизитер: Благој Грнчаров
Сценски мајстор: перица Костуранов
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов, Спасе Мелев
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 16.12.2001 година

Харолд Пинтер: ХАРОЛД ПИНТЕР
или БЕЗ ПОГОВОР

Режисер: Крсте Јовановски
Сценографија, костимографија, плакат: Милошевски Ричард
Технички раководител: Ѓорги Крмзов
Тон мајстор – инспициент: Љупчо Филчев
Светло мајстор: Љупчо Ричливе
Сценски мајстори: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов, Спасо Мелев
Организатор: Сречко Гунчев
Улоги: Кољо Черкезов, Васил Михајлов
Премиера: 22.03.2002 година



„Две-три згоди за кошничка јагоди"

Владимир Плавевски: ОПЕРАЦИЈА ЛИР

Режисер: Владимир Талески
Музика: Миодраг Нечак
Сценографја И костими: Елена Иванова
Кореографија: Татјана Соколова

„Операција Лир"

Улоги: Крсте Јовановски, Бранко Бенинов, Сашо Тасевски, Тинче Ристеска, Кристина Атанасова, Ангелина Тренчева, Јасмина Вучкова, Ванчо Крстевски, Кољо Черкезов, Васил Михајлов, Ване Василев, Кире Георгиев, Томе Ментинов, тапани: Демир Мемедов, Невзад Абдиев, Изет Абдиев
Премиера: 26.04.2002 година

Народен театар Куманово

РОМЕО – ЈУЛИЈА СЕГА
Според „Ромео и Јулија" од В. Шекспир
и „Сирано де Бержерак" од Едмон Ростан

Автор на драмската композиција: Зоја Бузалковска
Режија: Зоја Бузалковска
Сценографија: Љупчо Јованов
Костимографија: Александар Рашковиќ
Улоги: Зоран Љутков к.г., Верица Недеска к.г., Митко С. Апосотоловски к.г. Лилјана Велјанова к.г. Драгиша Димитриевски, Игор Стојчевски к.г. Горан Трифуновски к.г.
Премиера:10.11.2001 година

ЗАД ТЕМНАТА СТРАНА НА МЕСЕЧИНАТА
Избор на текстови

Режија: Горан Илиќ
Сценографија: Кети Дончевска Илиќ
Кореографија: Гордана Цветковска
Костимографија: Кети Дончевска Илиќ
Улоги: Група средношколци И студенти

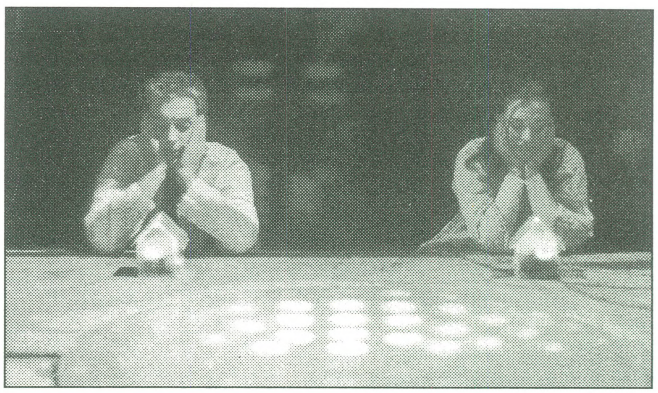
Премиера: 08.12.2001 година

„СУД"
Според „Суд" и други текстови од Коле Чашуле

Режија и сценска адаптација: Владимир Талески
Кореографија: Татјана Соколова
Сценографија: Владимир Талески и Марина Цветановска
Асистент по режија Горан Илиќ
Музика: Миодраг Нешак
Улоги: Драгиша Димитриевски, Љубица Гојковиќ, Зоран Љутков к.г. Несрин Таири к.г., Горан Илиќ, Јордан Витанов к.г., Илија Струмениковски, Драгиша Димитриевски, Горан Зарковски к.г. Перица Ѓорѓевски к.г. Роберт Симоновски к.г.
Премиера: 22.12.2001 година

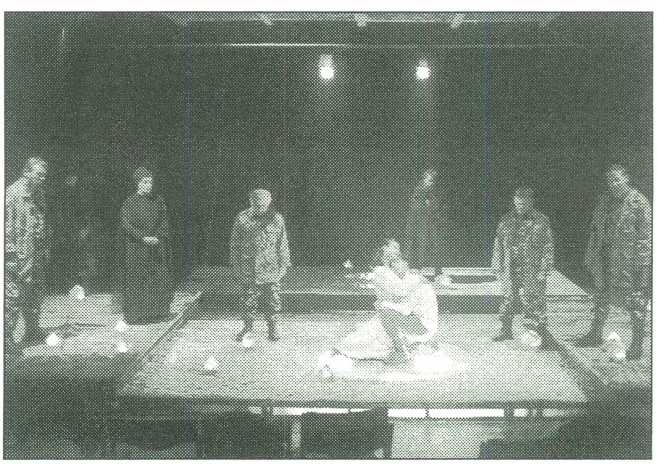
ВЕЧЕРА ЗА ГЛУПАЦИ

Текст: Френсис Вебер
Режија: Горан Илиќ
Сценографија: Гоце Божурски
Музика: Зоран краљевски
Избор на костими: Кети Дончевска Илиќ
Улоги: Младен Крстевски к.г., Горан Илиќ, Горан Зарковски к.г. Кети Дончевска Илиќ, Илија Струмениковски
Премиера: 23.03.2002 година



ДОН КИХОТ
сценско – музички перформанс

Режија и адаптација: Сашо Миленковски
Музика: „Фолтин"
Сценографија: Драган Анѓелковиќ
Костимографија: Тихомир Спировски
Кореографја: Соња Вукичевиќ
Улоги: Драгиша Димитриевски, Габриела Петрушевска, Кристина Христова
Премиера: 03.04.2002 година



ВОЛКОТ, ТРИТЕ ПЕТКИ И ЗЕЛЕНКО

Текст: Владо Димовски
Режија: Драган Велјановски
Сценографија: Гоце Божурски
Музичка Илустрација: Андреј Бељан

Улоги: Горан Илиќ, Драгиша Димитриевски, Вера Ристовска, Илија Струмениковски, Љубица Гојковиќ, Кети Дончевска Илиќ, Жаклина Стевковска, Љупчо Хаџи Стојанов, Антонио Пешевски
Премиера: 28.04.2002 година

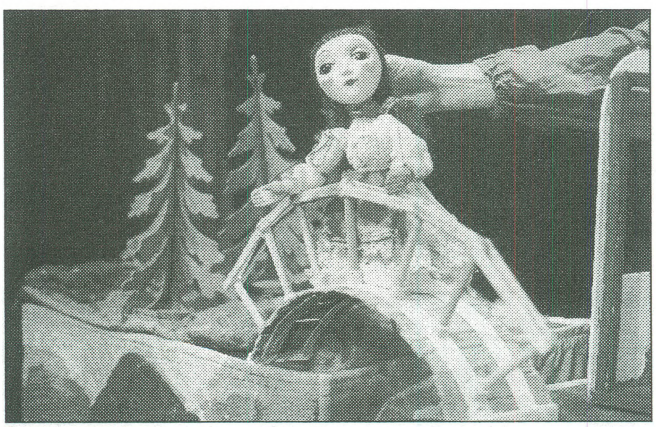
КУМАНОВСКА СВАДБА

Текст: Томислав Спасовски
Режија: Ацо Алексов
Сценографија: Марина Цветановска
Музика: Избор, изведба „Оркестар Шојка"
Улоги: Соња Каранџулоска к.г., Горан Илиќ, Љубица Гојковиќ, Вера Ристовска, Антонио Пешевски к.г. Илија Струмениковски, Љупчо Хаџи Стојанов, Горан Зарковски к.г. Душица Стојановска к.г. Горан Христовски Љушка к.г. Кирил Андоновски к.г. Кети Дончевска Илиќ, Драгиша Димитриевски
Премиера: 02.06.2002 година

Театар за деца и младинци – Скопје

Петар Пашов: ДВАНАЕСЕТТЕ МЕСЕЦИ
(според познатата народна бајка од Словачка)

Режија: Петар Пашов
Превод: Јелица Инадевска
Сценографја: Љубомир Чадиковски
Автор на кукли и костим: Силва Бавчарова
Музика: Љупчо Мирковски



„Дванаесетте месеци"

Улоги: Драган Довлев, Ана левајковиќ, Катарина Илиевска
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 12.12.2001 година

Александар Поповиќ: ЦРВЕНКАПА

Режија: Димитар Христов
Превод: Иван Ивановски
Сценографија: Живоин Трајановиќ
Костимографија: Лира Грабул
Музика: Љупчо Мирковски
Кореографија:Сања Шутевска
Посебни сонгови: Иван Ивановски
Лектор: Јелица Инадевска

„Црвенкапа"

Улоги: Ана Левајковиќ Бошков,Олгица Христова, Биљана Драгиќевиќ,
Катерина Крстева, Владимир Лазовски, Драган Довлев
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 07.12.2001 година

Оливера Николова: ЧУК, ЧУК, СТОЈАНЧЕ
(Сценска игра според народни мотиви и игри за деца)

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Љубомир Чадиковски
Костимографија: Ѓорѓи Здравев
Асистент костимограф: Наташа Андонова
Композитор: Љупчо Мирковски

„Чук, чук, Стојанче"

Кореографија: Сања Шутевска
Улоги: Драган Довлев, Амернис Нокшиќи, Владимир Лазовски, катарина Илиевска, Гоце Тодоровски, Олгица Христовска, Владимир Ангеловски, Тања Кочовска
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 25.04.2002 година

ДИРЕКЦИЈА ЗА КУЛТУРА И УМЕТНОСТ - СКОПЈЕ
Скопско лето 2001

Семјуел Бекет: КРАЈ НА ИГРАТА ММ I

Режија и адаптација: Горан Тренчовски
Улоги: Петар Темелковски, Роберт Вељановски, Александра Бошковска, Самоил Стојановски
Продуцент: Питомир Деспотовски

Превод од англиската верзија: Силвија Мишиќ
Дизајн на сцена и костим: СД студио
Избор на музика: Горан Тренчовски
Дизајн на светло: Васко Лисичев
Тон мајстор: Драги Стојановиќ
Шминка: Гордана Ивановска
Асистент организатор: Самоил Стојановски
Премиера: 11 јули 2001 година

ХРОНИКА НА ЕДНА НАЈАВЕНА СМРТ
по Габриел Гарсија Маркес

Потпишана од 12-те како сценско уметнички слики со пеење и колење:

Улоги:

Ангеловска Ѕвезда	Ангела
Ангелов Игор	Сантјаго Насар
Иванова Катина	Мајката
Мирчевски Петар	Педро Викарио
Мирчевски Мартин	Пабло Викарио
Пупучевска Марија	костимограф
Павловиќ Оливера	драматург
Рисимкин Рисима	кореограф
Светозарев Валентин	сценограф*, режија
Серафимов Васко	композитор
Скаловска Елисавета	Марија Дивина Сервантес
Чоревски Борис	Бајардо Сан Роман

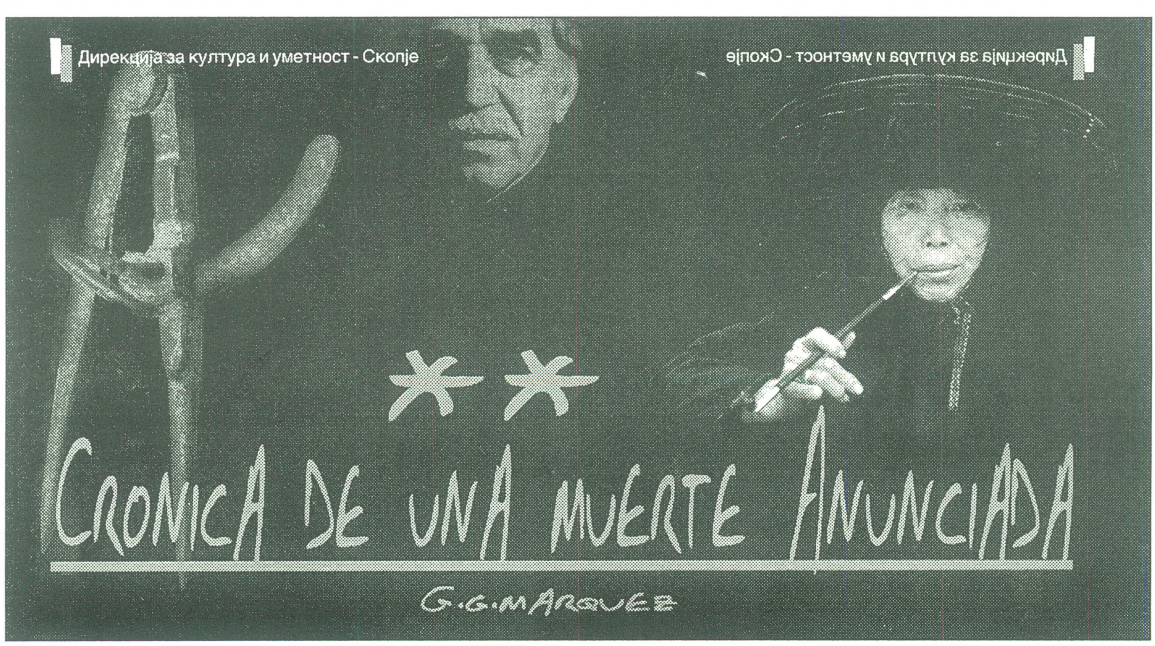
Посветена на
1.... J. C. K....2

*Благој Мицевски	коавтор на сценографија

Техничка екипа:

Извршен продуцент:	Никола
Тон мајстор:	Аце
Светло мајстор:	Васко
Сценски техничар:	Моме
Цртежи:	Галина и Никола Тесла
Фотографии:	Тино

Граф. Дизајн и компјутерска обработка: Сашо
Во претставата се користени слики на:
Анастасија Ѓорѓиевска , 85 год.
и Дедо Трајко, 103 год. од Геонтолошкиот завод „13 Ноември“ - Скопје



ISSN 0351-9600